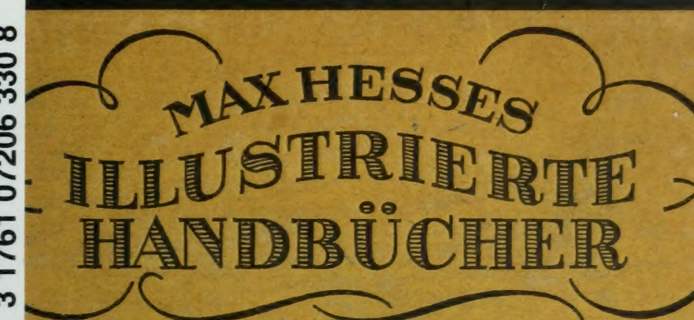


Handbuch der Harmonie- und Modulations-Lehre

(Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz)

von

Prof. Dr. H. Riemann

8. 9. **Riemann, Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 10,75.

10. **Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel.** (Harmonieübungen am Klavier) 3. Aufl. geb. M. 5,75.

11. **Riemann, Systematische Gehörsbildung.** (Handbuch des Musikdiktats) 3. Aufl. geb. M. 4,50.

12. **Schroeder, Prof. C., Handbuch des Violinspiels.** 4. Aufl. geb. M. 4,50.

13. **Schröder, C., Handbuch des Violoncellospiels.** 3. Aufl. geb. M. 4,50.

14. **Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens u. Taktierens.** (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 6. Aufl. geb. M. 4,50.

15. **Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre.** (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 6. Aufl. geb. M. 6,–.

16. **Riemann, Handbuch der Phrasierung.** 3. Aufl. geb. M. 4,50.

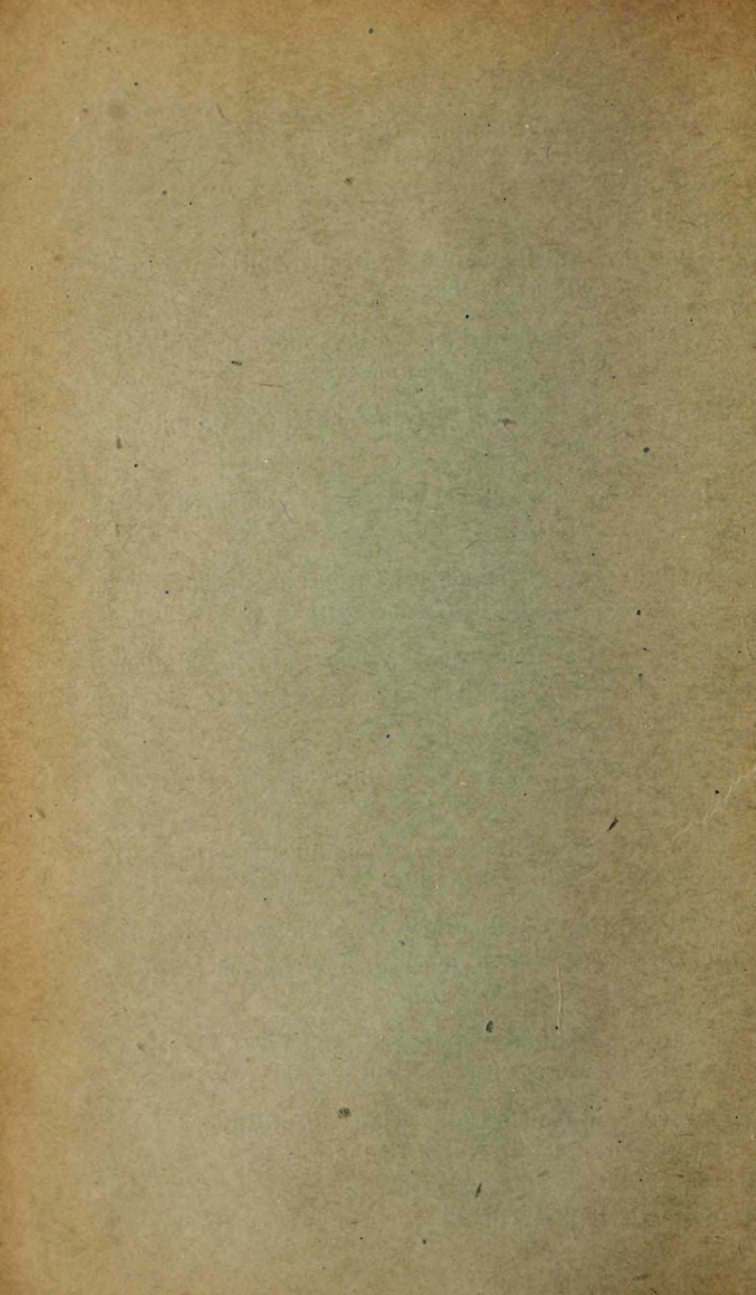
17. **Riemann, Grundlinien der Musikästhetik.** (Wie hören wir Musik) 3. Aufl geb. M. 4,50.

18. 19. **Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier.** Teil I und II (Handbuch der Fugenkomposition) 3. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 10,75.

29. **Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge** (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil) 2. Aufl. geb. M. 6,–.

20. **Riemann, Handbuch der Gesangskomposition.** (Lied, Chorlied, Duett, Motette) 2. Aufl. geb. M. 7,50.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38



Handbuch
der
Harmonie- und Modulationslehre

(Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz)

Von

Hugo Riemann,

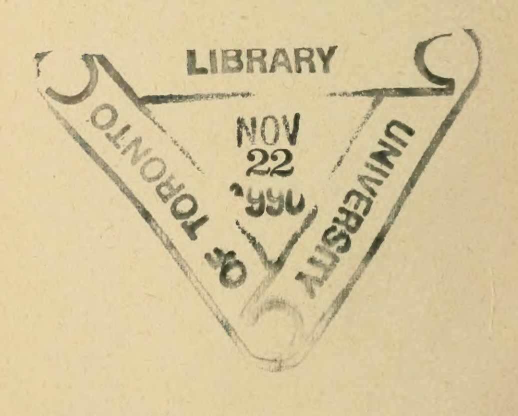
Dr. phil. et mus.,
weil. ord. Honorar-Professor der Musikwissenschaft und Direktor des Collegium musicum und des Staatl. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Achte Auflage.



Berlin W 15,
Max Hesses Verlag.

Band 15
von Max Hesses illustrierten Handbüchern



Cav. Cesare de' Pollini

Direktor des städt. Konservatoriums

zu Padua

freundschaftlichst gewidmet.

Vorwort zur sechsten Auflage.

Der stetig sich steigernde Erfolg des Büchleins bestätigt meine im Vorwort der dritten und fünften Auflage zum Ausdruck gebrachte Zuversicht auf die Zukunft meiner Methode. Fast ist es mir selbst verwunderlich, daß gerade die Fassung dieses Buches so starken Beifall findet; dieser Beifall scheint mir aber Grund genug, ihm seine Form auch fürderhin zu belassen. Mögen seine Freunde ihm treu bleiben und neue Freunde werben! Das der 6. Auflage beigegebene Register wird willkommen sein.

Leipzig, Frühjahr 1918. **Hugo Riemann.**

Vorwort der fünften Auflage.

Wenn trotz des Erscheinens des „Elementarschulbuchs der Harmonie" (1906 im gleichen Verlage, 2. Aufl. 1916) doch das vorliegende kleine Buch schon wieder aufgelegt werden muß, so beweist das wohl, daß seine besondere Anlage sich zahlreiche Freunde erworben hat. Vielleicht hat aber auch der Titel „Elementarschulbuch" eine falsche Vorstellung von der Beschaffenheit jenes andern Werkchens veranlaßt. Ich möchte daher hier den Hinweis einschalten, daß das Elementarschulbuch einen regulären Harmoniekursus mit Aufgaben usw. in der Art der „Vereinfachten Harmonielehre" bildet, einschließlich Figuration, Notierung für transponierende Instrumente und Modulation, und in höherem Maße als das vorliegende als Schulbuch für Fachmusiker gemeint ist.

Angesichts der starken Reklame, mit welcher die Thuille-Louissche Harmonielehre als „die Harmonielehre" unserer Zeit angepriesen wird, nehme ich Gelegenheit, auf meine Besprechung derselben in den „Süddeutschen Monatsheften" 1907 hinzuweisen, wo ich aufgewiesen habe, daß die Neuformulierung der Stimmführungsregeln meinen Büchern (aber ohne Angabe dieser Quelle) entnommen ist, und daß dieselbe ohne die duale Fundamentierung der Theorie überhaupt nicht möglich gewesen wäre. Die Thuille-Louissche Harmonielehre ist ein geschickter Versuch, meine Resultate ohne Aufgeben der veralteten Generalbaßbezifferung der Praxis nutzbar zu machen. Für die mit meinen Büchern Vertrauten bedarf das freilich keiner weiteren Worte; meine „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre" (1880), welche diese Neuformulierung brachte, ist 27 Jahre vor dem Thuille-Louisschen Buche erschienen!

Leipzig, Herbst 1913. **Hugo Riemann.**

Vorwort der zweiten Auflage.

Die vollständige Umgruppierung des Inhaltes dieses Buches, nämlich die Voranstellung des praktischen Teiles und dessen Erweiterung zu einer *Anleitung für das selbständige Harmonisieren gegebener Melodien* wird keiner Rechtfertigung bedürfen. Die weiteren Ausblicke auf das reiche Gebiet der Harmonie und Modulation können doch mit positivem Nutzen vom Schüler nur studiert werden, wenn er bereits selbst Versuche mit den einfachsten Mitteln gemacht hat. Durch die Einfügung der erst mehrere Jahre nach dem Erscheinen der ersten Auflage vom Verfasser aufgebrachten *Funktionsbezeichnung* (mit T, S, D) ist der Inhalt des zweiten Teiles wesentlich leichter verständlich und für die Praxis nutzbarer gestaltet worden.

Von der Begründung der Harmonielehre durch Bezugnahme auf die akustischen Phänomene usw. wurde in der neuen Auflage gänzlich Abstand genommen. Das bezügliche Material findet sich ausführlich und übersichtlich beisammen im „Katechismus der Musikwissenschaft"*). Das vorliegende Büchelchen soll mehr und mehr ein rein praktisches werden; das wird es aber auch trotz der ausführlichen Darlegung der Modulationsmittel sein können, welche darum nicht oder nur ganz unbedeutend verkürzt worden ist.

Der durch die Anleitung von § 8—18 angeregte Schaffensdrang des Schülers wird nicht bei der Harmonisierung gegebener Melodien stehenbleiben, sondern sich selbst an die Melodieerfindung wagen. Zur Hebung der mancherlei sich dabei einstellenden Skrupel wird der systematische Teil des Buches (§ 19 ff.) gute Dienste leisten.

Möge ihm die neue Form neue Freunde gewinnen!

Leipzig, im August 1900.

Hugo Riemann.

Vorwort zur dritten Auflage.

Die über Erwarten schnelle Erschöpfung der zweiten Auflage dieses Buches (je 3000 Exemplare) veranlaßt mich, von weiteren Umgießungen des Inhalts abzusehen. Es scheint,

*) 6. Aufl. 1918 als „Handbuch der Musikwissenschaft" (Leipzig, Max Hesses Verlag).

daß derselbe, so wie er ist, dem Bedürfnis weiterer Kreise genügt. Ich nehme aber zugleich Gelegenheit, denen entgegenzutreten, welche mit begreiflicher Tendenz die Parole ausgeben, daß „mein Harmoniesystem in letzter Zeit mit starken Gründen angefochten werde". Gerade das Gegenteil ist Wahrheit. Abgesehen von ein paar ganz dilettantischen Vorstößen (Arty v. Belinfante, Georg Capellen), die ich unmöglich für ernst und gefährlich halten kann, sind mir solche Anfechtungen nicht bekannt geworden. Dagegen hat sich die Zahl derer, die mit Wort und Tat für meine Reform der Methode und mein Bezifferungssystem eintreten, sehr vergrößert; daß unter denselben Männer von der Bedeutung und dem Einflusse eines Vincent d'Indy sich befinden, fällt schwer ins Gewicht. In welchem Umfange die Methode tatsächlich an Boden gewinnt, beweist, mehr als irgendwelche Stimmungsmache in der Fachpresse (die mir viel mehr entgegenarbeitet als mich unterstützt), die Verbreitung meiner Harmonielehrbücher, nämlich des im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen „Handbuchs" (1880 zuerst als Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre), das 1898 die dritte Auflage erlebte*) und auch französisch (von Calvocoressi 1902) erschien und jetzt italienisch (von Settaccioli) im Druck ist; ferner der „Vereinfachten Harmonielehre" im Verlage von Augener in London (1893, 2. Aufl. 1903, englisch von Bewerunge 1895, französisch von Humbert 1899, russisch von J. Engel 1901); dazu kommen aber noch weiter die holländischen Bearbeitungen meiner Lehrbücher durch Emil Ergo, ferner meine „Musikalische Syntaxis" (1877), „Systematische Modulationslehre" (1887, russisch von J. Engel 1896), die allgemein orientierende „Allgemeine Musiklehre" (1888, 6. Aufl. 1918, tschechisch 1904) und eine Reihe anderer, ebenfalls zum Teil mehrfach aufgelegter und in fremde Sprachen übersetzter, die Methode handhabenden Schriften, und gewiß nicht an letzter Stelle mein Musiklexikon. Ich glaube deshalb zu der Hoffnung berechtigt zu sein, daß in nicht ferner Zeit trotz des Widerstandes der Konservatorien, von denen aber einige bereits derselben ihre Aufmerksamkeit zuwenden, die neue Bezifferung und Methode zu allgemeiner Annahme gelangt sein wird. Möge dazu außer diesem Handbuch auch das gleichzeitig erscheinende ausführliche „Elementarschulbuch der Harmonielehre" beitragen.

Leipzig, Ende 1905.

Hugo Riemann.

---

*) 1917 die sechste.

Inhalt.

Seite

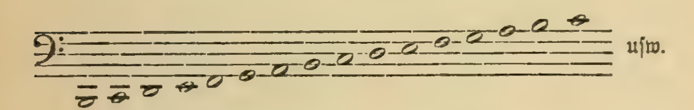
C. Allgemeine Akkord- und Modulationslehre § 19—39.

1. Die Intervalle der Grundskala.

Unser gesamtes heutiges Tonsystem beruht in Theorie und Praxis auf der Annahme einer

Stammtonleiter oder Grundskala,

welche in der Notenschrift durch die stufenweise Folge der Töne ohne Versetzungszeichen (♯, ♭) dargestellt wird:



und welcher die einfachen unveränderten Namen der Buchstaben (Tonbuchstaben) zukommen:

← $_1$H C D E F G A H c d e f g a h c¹ usw. →

Auf dem Klavier und der Orgel entsprechen der Grundskala die (weißen) Untertasten. Von jedem Tone der Grundskala ist der achte (die Oktave) nach oben oder nach unten ein mit ihm gleichbenannter; diese Gleichbenennung hat ihren Grund in einer seit Jahrtausenden bemerkten besondern Ähnlichkeit des Klanges beider Töne. Man unterscheidet aber die verschiedenen gleichnamigen Töne durch verschiedene Form der Buchstaben: C (groß c), c (klein c) oder weiterhin Striche rechts neben (über) für die höhere, links neben (unter) für die tiefere Lage, und zwar heute immer von c ab nach oben bis h:



Die Grundskala ist nicht eine Folge von lauter gleich großen Stufen, wechselt vielmehr mit zweierlei Stufengröße in der Weise ab, daß immer umschichtig nach zwei und nach drei der größeren eine kleinere Stufe erscheint; die kleineren Stufen, diejenigen, bei denen auf Klavier und Orgel sich keine schwarze Taste eingeschaltet findet: e f (E F, e^1 f^1 usw.) und H c (h c^1, h^1 c^2) usw.) heißen **Halbtonstufen**, die anderen **Ganztonstufen**.

Die Musiker sind gewohnt, ebenso wie den Abstand des achten so alle übrigen Abstände (**Intervalle**) der einzelnen Töne der Grundskala voneinander mit lateinischen Namen zu benennen, nämlich den zum Ausgang genommenen Ton selbst als Prim (1.), den folgenden (2.) als Sekunde usw.

1. Stufe	=	**Prim**	
2. „	=	**Sekunde**	(die folgende)
3. „	=	**Terz**	(1 Ton übersprungen)
4. „	=	**Quarte**	(2 Töne „)
5. „	=	**Quinte**	(3 „ „)
6. „	=	**Sexte**	(4 „ „)
7. „	=	**Septime**	(5 „ „)
8. „	=	**Oktave**	(6 „ „)

Da die Oktave ein der Prim gleichnamiger Ton ist, so werden alle Intervalle, welche größer als die Oktave sind, bequemer als Summe einer Oktave und eines kleineren Intervalls gedacht:

9. Stufe = None (Sekunde der Oktave)
10. „ = Dezime (Terz der Oktave)
11. „ = Undezime (Quarte der Oktave)
12. „ = Duodezime (Quinte der Oktave)
13. „ = Terzdezime (Sexte der Oktave)
usw.

Schon für die Septime und Sexte ist es bequemer, sie von der Oktave rückwärts zu rechnen, besonders sobald es sich darum handelt ihre Größe schnell zu erkennen. Denn wie die Sekunden erscheinen auch alle übrigen Intervalle mit alleiniger Ausnahme der Oktave (!) in zweierlei Größe in der Grundskala, wie die folgende Übersicht ausweist (1 = Ganzton [große Sekunde], $^1/_2$ = Halbton [kleine Sekunde]):

Terzen:

a) 1 + 1 (große) = c e, f a, g h.
b) 1 + $^1/_2$ oder $^1/_2$ + 1 (kleine) = d f, e g, a c′, h d′.

Quarten:

a) 1 + 1 + $^1/_2$ (oder 1 + $^1/_2$ + 1 oder $^1/_2$ + 1 + 1): c f, d g, e a, g c′, a d′, h e′,

NB. b) 1 + 1 + 1 (3 Ganztöne, „Tritonus“): f h.

Quinten:

a) 1 + 1 + 1 + $^1/_2$ (oder 1 + 1 + $^1/_2$ + 1, oder 1 + $^1/_2$ + 1 + 1 oder $^1/_2$ + 1 + 1 + 1).

NB. b) $^1/_2$ + 1 + 1 + $^1/_2$: h f′.

Sexten:

a) = Oktave weniger eine große Terz (kleine Sexte): e c′, a f′, h g′.
b) = Oktave weniger eine kleine Terz (große Sexte): c a, d h, g e′, a f′.

Septimen:

a) = Oktave weniger einen Ganzton (kleine Septime): d c′, e d′, g f′, a g′, h a′.
b) = Oktave weniger einen Halbton (große Septime): c h, f e′.

Die Größe der Nonen, Dezimen usw. wird ebenso bezeichnet wie die der um eine Oktave kleineren Sekunden, Terzen usw., z. B. ist die Dezime c e' ebenso wie die Terz c e eine große, die None e f' ebenso wie die Sekunde e f eine kleine.

Während Terzen und Sexten annähernd in gleicher Zahl in beiden Größen vorkommen und die Sekunden und Septimen wenigstens doch auch noch zwei Spezies der selteneren Größe zeigen, gibt es in der Grundskala nur eine einzige Spezies der größeren Art der Quarte und der kleineren Art der Quinte. Man betrachtet deshalb die kleinere Form der Quarte und die größere Form der Quinte als die allein normale, eigentliche und nennt dieselbe rein und die abweichenden einzelnen Formen gelten daher als „zu groß" (übermäßig) oder aber „zu klein" (vermindert).

Ein eingehendes Verständnis der Harmonie d. h. der Beziehungen der Akkorde untereinander ist nicht möglich ohne ein vollkommen geläufiges und müheloses Vorstellen aller Intervalle nach oben wie nach unten und zwar mit voller Sicherheit des Bewußtseins ihrer Größe.

Deshalb ist notwendig, die Intervallenlehre auf ein Minimum des einzeln zu merkenden (auswendig zu lernenden) zu basieren, auf welches sich alles weitere dann mit Hilfe sehr bald sich einstellender abgekürzten Denkprozesse aufbaut. Es werden nur gemerkt:

1. Die beiden kleinen Sekunden **e f** und **h c'** und nicht die 5 großen.
2. Die drei großen Terzen **c e, f a, g h** und nicht die 4 kleinen.
3. Die Töne **f** und **h** als entweder eine übermäßige Quarte (f h) oder eine verminderte Quinte (h f') bildend.

Die Intervalle Quarte und Quinte sind aber bereits zu groß, um sie schnell mit Sicherheit vorstellen zu können, indem man 2 oder 3 Stufen der Skala überspringt, deshalb ist es zweckmäßig, neben der Sekundfolge der 7 Buchstabennamen in der Grundskala

← c d e f g a h →

mit gleicher Sicherheit und Geläufigkeit die Quintfolge der 7 Stammtöne mechanisch zu beherrschen, ohne eines Nachrechnens zu bedürfen. Das Quinten-Alphabet

f c g d a e h

wird also vorwärts und rückwärts gelesen so oft hergesagt, bis es unfehlbar sitzt wie ein einziges Wort. Die Quintfolge wird deshalb der Quartenfolge vorgezogen, weil sie zugleich eine bequeme Unterlage für die Beurteilung der Größe der Sexte gibt (die Sexte ist entweder einen Halbton oder einen Ganzton größer als die Quinte); weitere Gründe für die Bevorzugung ergeben sich bald aus der Akkordlehre.

Eine weitere Vereinfachung erfährt die Intervallenlehre durch die bereits erwähnte Vergleichung der größern Intervalle mit der Oktave oder, wie man zu sagen pflegt, durch die Umkehrung der Intervalle. Man nennt nämlich ein Intervall, das mit einem andern zusammen eine Oktave bildet, dessen Umkehrung, wozu die Berechtigung sich aus der Gleichbenennung der Oktavtöne ergibt; denn:

in c a liegt c unten und a oben (große Sexte),
in a c' dagegen a unten und c oben (kleine Terz),

so daß sozusagen das Verhältnis der beiden Buchstaben auf den Kopf gestellt, umgekehrt ist.

In solcher Weise ergänzen sich zur Oktave (stehen im Verhältnis der Umkehrung):

Quinte und Quarte
Terz und Sexte
Sekunde und Septime

und zwar ergänzen einander die verschiedenen aufgewiesenen Größen in der Weise, daß

reine Intervalle in der Umkehrung wieder reine
große " " " " kleine
kleine " " " " große

ergeben und das einzige übermäßige Intervall (f h) in der

Umkehrung sich als vermindertes (h f') erweist, und natürlich auch das verminderte (H f) als übermäßiges (f h).

1. Aufgabe. Bestimmung sämtlicher Intervalle von jedem Tone der Grundskala aus nach oben und nach unten bis zur Dezime als rein oder groß, klein, vermindert, übermäßig, wie die Grundskala selbst sie aufweist.

Die Lösung dieser Aufgabe, welche mündlich mit schneller Antwort zu erfolgen hat, setzt die Erfüllung der in diesem Paragraphen gestellten Anforderungen betreffs Auswendiglernens der einfachsten Intervalle und der Quintenreihe voraus.

---

2. Ergänzung der Intervallenlehre durch chromatische Veränderungen der Stammtöne.

Beginnt man eine beliebige Melodie, welche sich durchaus nur innerhalb der Töne der Grundskala bewegt, z. B. die gerade Tonleiterbewegung von c bis zu c', mit einem andern Tone als c, z. B. mit d, so wird man um dieselbe Art von Melodie hervorzubringen, sich gezwungen sehen, von einigen der Töne der Grundskala abzuweichen. Denn zwischen d und d' liegen in der Grundskala die Halbtöne nicht zwischen denselben Stufen wie zwischen c und c':

c d e f g a h c'
1 2 3 4 5 6 7 8

d e f g a h c' d'
1 2 3 4 5 6 7 8

Es wird daher, um dieselbe Melodie hervorzubringen, einer Verschiebung des 3. und 7. Tones nach oben bedürfen, einer Erhöhung von f und c um einen halben Ton (durch ♯, sodaß fis für f und cis für c eintritt), um die Halbtonschritte an die gleichen Stellen (3—4, 7—8) zu rücken:

d e f♯ g a h c♯ d'
1 2 3 4 5 6 7 8

Die Erniedrigung von Tönen der Grundskala wird notwendig, wenn eine Verschiebung einzelner Stufen nach unten die entsprechende Lage der Halbtöne hervorbringt, z. B. wenn man dieselbe Melodie zwischen f und f' sucht:

f g a h♭ c d e f
1 2 3 4 5 6 7 8

Durch solche „chromatische“ Veränderung (Umfärbung) eines Tones der Grundskala entstehen aber von diesem aus zu sämtlichen Tönen der Grundskala andere Intervalle; denn während von f aus die Intervalle nach oben sind:

f g = große Sekunde
f a = große Terz
f h = übermäßige Quarte
f c = reine Quinte
f d = große Sexte
f e = große Septime

sind dieselben von fis aus sämtlich um einen Halbton kleinere, nämlich:

fis g = kleine Sekunde
fis a = kleine Terz
fis h = reine Quarte
fis c = verminderte Quinte
fis d = kleine Sexte
fis e = kleine Septime.

Doch ergibt eine solche Nachbildung der Intervalle zwischen zwei Tönen der Grundskala zwischen andern Tönen derselben immer nur wieder dieselbe Gesamtsumme verschiedener Größen (2 kleine und 5 große Sekunden, 3 große und 4 kleine Terzen usw.), d. h. nur eine Verschiebung der Verhältnisse der Grundskala, eine sogenannte Transposition. Alle unsere sogenannten Tonart-Vorzeichnungen sind nichts anderes als Transpositionen der Grundskala und ergeben wie diese selbst stets abwechselnd zwischen 2 und 3 Ganztonschritten einen Halbtonschritt, z. B.:



Alle Verhältnisse derartiger einfachen Transpositionen werden deshalb auch ebenso wie die der Grundskala selbst diatonische genannt, obgleich sie eine chromatische Veränderung einzelner Stammtöne voraussetzen. Im eigentlichen Sinne chromatisch werden nur veränderte Töne genannt, welche neben den Stammtönen auftreten; es ist also z. B. Chromatik, wenn nach f fis erscheint oder nach h b und umgekehrt oder nach fis fisis (f×) oder nach b heses (h♭♭) oder nach fisis fis und nach heses b. Wie das geschehen kann, werden wir bald sehen; hier handelt es sich nur darum, darauf hinzuweisen, daß die Intervalle der Grundskala nicht die überhaupt allein möglichen sind, und daß auch mit der Vervielfältigung derselben durch Transposition der Grundskala die Möglichkeiten nicht erschöpft sind. Es gilt daher weiter die Namen festzustellen, welche Intervallgrößen zukommen, die durch einfache und doppelte usw. chromatische Veränderung der bisher entwickelten Größen entstehen. Auch hierfür sind die Ergebnisse der Grundskala selbst maßgebend, sofern

alle Intervalle, die größer als rein oder größer als groß sind: übermäßig
und alle Intervalle, die kleiner als rein oder kleiner als klein sind: vermindert

genannt werden. Für noch darüber hinausgehende Veränderungen kommen die Namen doppelt übermäßig und doppelt vermindert zur Anwendung. Vom Standpunkte der Harmonielehre aus werden uns diese weitabliegenden Veränderungen großenteils als entbehrlich und nebensächlich

erscheinen; doch sind uns die Namen zunächst wünschenswert und dienlich um in bezug auf die Grundlagen der Harmonie vollständig klar zu sehen und die Vereinfachung zu begreifen, welche gerade durch die Harmonie in die scheinbar kompliziertesten Verhältnisse der Einzeltöne kommt.

2. Aufgabe. Aufweisung (schriftlich) der folgenden Intervallgrößen von sämtlichen Tönen der Grundskala aus nach oben und nach unten:

1. chromatischer Halbton (z. B. c cis, c ces)
2. chromatischer Ganzton (z. B. f fisis, h heses)
3. Sekunden als groß, klein, vermindert und übermäßig
4. Terzen " " " " "
5. Quarten als rein, vermindert und übermäßig
6. Quinten " " " "
7. Sexten als groß, klein, vermindert und übermäßig
8. Septimen " " " " "
9. Oktaven als vermindert und übermäßig.

---

3. Konsonante und dissonante Intervalle.

Lange bevor man die Anfangsgründe einer Akkordlehre aufstellte, unterschied man die Intervalle in konsonante und dissonante. Das lateinische ‚consonans' heißt zusammenklingend (verschmelzend), ‚dissonans' heißt auseinanderklingend (zwiespältig). Nach dem Urteil des Ohres gruppieren sich die in § 1—2 aufgewiesenen Intervalle folgendermaßen nach dieser Einteilung:

A. Konsonante Intervalle:

1. der Einklang (die gleichzeitige Hervorbringung desselben Tones durch zwei Stimmen oder Instrumente).
2. die Oktave, Doppeloktave, überhaupt alle Zusammenklänge gleichnamiger Töne.
3. die Quinte } und ihre Erweiterungen um eine oder
4. die Quarte } mehrere Oktaven.

Anm. Diese vier hielt das Altertum, das die Mehrstimmigkeit nicht kannte, allein für Konsonanzen; doch wurde über die Quarte schon früh gelehrter Streit geführt, ob sie überhaupt eine Konsonanz und nicht vielmehr gar eine Dissonanz sei.

5. die große Terz
6. die kleine Terz
7. die große Sexte
8. die kleine Sexte

} und ihre Erweiterungen um eine oder mehrere Oktaven.

Anm. Die Terzen und Sexten hielt das Altertum für Dissonanzen: das Mittelalter, welches sie für die mehrstimmige Musik schätzen lernte, wagte nicht, der Autorität der alten Theoretiker zu schroff zu widersprechen, und stellte sie zunächst als „unvollkommene" Konsonanzen neben 1—4. Heute hat die Unterscheidung vollkommener und unvollkommener Konsonanzen (5—8) keinen Sinn mehr; an ihre Stelle sind ganz andere und für die Kompositionspraxis wichtigere Unterscheidungen getreten, welche sich erst weiterhin aus den Grundlagen der Harmonielehre ergeben (§ 4).

B. Dissonante Intervalle:

9. die große und kleine Sekunde und ihre Oktaverweiterungen.
10. die große und kleine Septime und ihre Oktaverweiterungen.
11. alle übermäßigen Intervalle.
12. alle verminderten Intervalle.

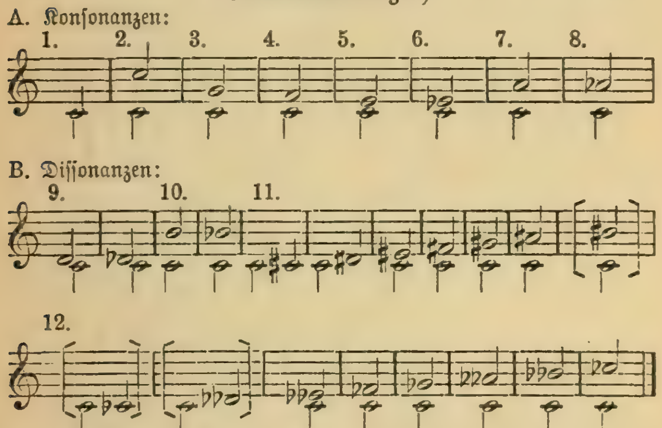
Anm. Über die Dissonanz dieser Intervalle ist niemals ein Streit gewesen. Da wir in der Harmonielehre (bzw. dem Kontrapunkt) erfahren werden, daß fast alle die unter 1.—8. aufgezählten Intervalle in einer Bedeutung vorkommen können, die sie zu Dissonanzen (sogenannten Scheinkonsonanzen) macht, umgekehrt aber auch manche dissonante Intervalle ebenso klingen wie anders abgeleitete konsonante, z. B. c dis wie c es, c gis wie c as, c heses wie c a, was zur Ursache werden kann, daß ihre Dissonanz weniger grell klingt und sie vom Ohre mit konsonanten verwechselt werden, so wollen wir die kleine und große Sekunde und Septime und die übermäßige Quarte und alle mit diesen gleich klingenden (enharmonisch mit ihnen zusammenfallenden) als absolute Dissonanzen (physikalische Dissonanzen) uns besonders merken.

Konsonanzen sind also (mit dem Vorbehalt, daß sie manchmal auch nur Konsonanzen zu sein scheinen):

alle reinen Intervalle,
die große und kleine Terz und Sexte und ihre Oktaverweiterungen.

Dissonanzen sind alle übrigen Intervalle.

Übersicht in Noten (mit Auslassung der zugehörigen Oktaverweiterungen):



Durch die im vorigen Paragraphen gezeigte Zusammengehörigkeit der sich zur Oktave ergänzenden Intervalle vereinfacht sich auch die Lehre von den Konsonanzen; denn da Quarten nur umgekehrte Quinten und Sexten nur umgekehrte Terzen sind, so sind Konsonanzen nur

Einklang, reine Quinte, große Terz, kleine Terz und deren Oktavversetzungen (einschließlich der Umkehrungen).

Eine noch weitere Vereinfachung der Konsonanzlehre kann uns erst von den Grundlagen der Harmonielehre aus verständlich werden.

---

4. Verbindung mehrerer konsonanten Intervalle.

Stellt man mehrere der am Schluß des vorigen Paragraphen aufgewiesenen konsonanten Intervalle zu mehrtönigen Zusammenklängen (Akkorden) zusammen, welche ebenso vom Ohre als „konsonante" anerkannt werden, so ergibt sich das überraschend einfache Resultat, daß nur

große Terz und reine Quinte

eines und desselben Tones und zwar nur

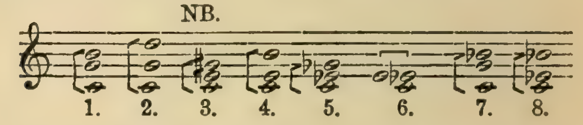
große **Ober**terz und reine **Ober**quinte

oder aber

große **Unter**terz und reine **Unter**quinte

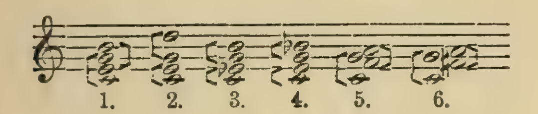
einen konsonanten Zusammenklang ergeben. Alle noch so vollstimmig gesetzten Akkorde, welche die musikalische Praxis und Theorie als konsonante anerkennt, erweisen sich durch Weglassung der Oktavverdoppelungen als zurückführbar auf drei Töne, von denen einer die reine Quinte und der andere die große Terz derselben Seite, d. h. nach oben oder nach unten des dritten ist.

Jeder Versuch anderweiter Zusammenstellungen auch nur zweier Intervalle ergibt dissonante Bildungen der in § 3 unter 9.—12. aufgezeigten Art und daher dissonante Akkorde, z. B.:



Hier ist 1 = Unterquint + gr. Oberterz von g, 4 = Oberquint + gr. Unterterz von e, 2 = Oberquint + Unterquint von g, 3 = gr. Oberterz + gr. Unterterz von e, 5 = kl. Oberterz + kl. Unterterz von es, 6 = gr. Oberterz + kl. Oberterz von c, 7 = kl. Oberterz + Unterquint von g, 8 = Oberquint + kl. Unterterz von es usw. In allen diesen Fällen ist das aus der Kombination sich ergebende 3. Intervall

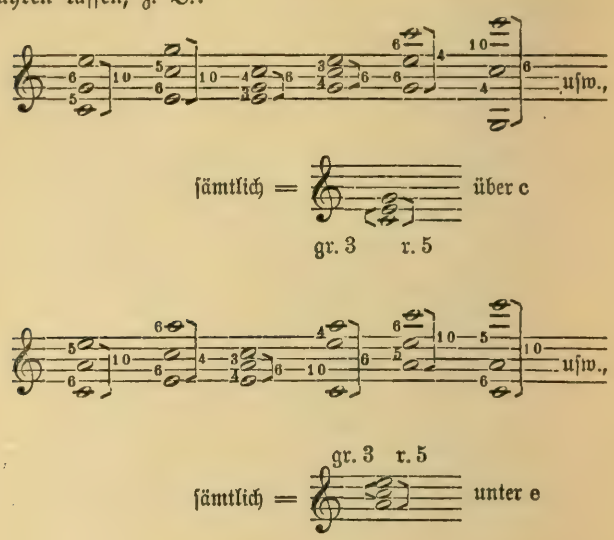
ein absolut dissonantes (bei 1 und 4 = gr. Septime, 2 = gr. None, 3 = übermäßige Quinte, 5 = verminderte Quinte, 6 = chromatischer Halbton), 7 und 8 kleine Septime usw. Bei 3 (NB.) ist zwar auf dem Klavier oder der Orgel mit ihrer temperierten Stimmung das Intervall c gis mit c as (kl. Sexte) gleichklingend; dennoch gehört nach dem Urteile des Ohres gerade diese Kombination zu den schärfsten Dissonanzen. Auch der Versuch, zwei konsonante Intervalle nicht von demselben Tone aus, sondern von verschiedenen zusammenzubringen, kann natürlich kein anderes Resultat erbringen:



Obgleich hier bei 1—4 der Ausgangston für das zweite Intervall so gewählt ist, daß er zu den beiden des ersten Intervalls Konsonanzen bildet, ist doch das Ergebnis wiederum ein dissonanter Akkord (durch den 4. Ton, der zum ersten bei 1. eine große Septime, bei 2. eine große None [dazu noch eine kleine Septime zum zweiten], bei 3. eine große Septime [dazu noch eine übermäßige Quinte zum zweiten], bei 4. eine kleine Septime [dazu noch eine verminderte Quinte zum zweiten] bildet). Noch schlechter ist natürlich das Ergebnis, wenn schon der Ausgangston des zweiten Intervalls zu den Tönen des ersten dissoniert (5—6).

Der Schüler überzeuge sich durch eigene Versuche mit der Zusammenstellung zweier konsonanten Intervalle von demselben Tone aus (von dem natürlich nicht das eine die Umkehrung des ersten sein darf, da man es sonst überhaupt gar nicht mit einem Gebilde von mehr als zwei wirklich verschiedenen Tönen zu tun hätte, also nicht mit einem Akkord, sondern nur mit einem Intervall, das durch Oktavverdoppelung eines Tones doppelt repräsentiert wäre); in allen Fällen, wo das entstehende dritte Intervall ein konsonantes ist, wird sich herausstellen, daß die drei Töne sich durch Oktavversetzung auf große Oberterz und Oberquinte oder

aber große Unterterz und Unterquinte eines von ihnen zurückführen lassen, z. B.:



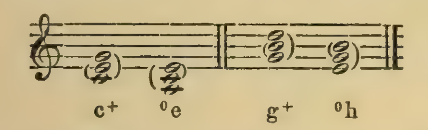
Die sämtlichen überhaupt möglichen aus mehr als zwei verschiedennamigen Tönen bestehenden konsonanten Akkorde entsprechen also einer der beiden Arten von Dreiklängen, dem aus (großer) Oberterz und (reiner) Oberquinte bestehenden Oberdreiklange oder **Oberklange** oder wie man ihn gewöhnlich nennt „**Durakkorde**“ oder dem aus (großer) Unterterz und (reiner) Unterquinte bestehenden Unterdreiklange oder **Unterklange,** dem sogenannten **Mollakkorde**.

Durch diese Art der Betrachtung der Intervalle, aus denen die konsonanten Dreiklänge bestehen, verschwindet nun aber auch noch die kleine Terz ganz und gar aus der Reihe der prinzipiell bedeutsamen Intervalle, der sogenannten Grundintervalle.

Anm. Die seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts auf Grund der Baßbezifferung sich entwickelnde ältere Harmonielehre kennt zwar — abgesehen von ihren Verirrungen zu Ende des 18. Jahrhunderts —

ebenfalls nur diese selben beiden Arten konsonanter Dreiklänge, betrachtet aber beide als Konstruktionen über einem Ausgangstone: c e g als große Terz und reine Quinte über c und a c e als kleine Terz und reine Quinte über a, und nennt darum jenen den großen und diesen den kleinen Dreiklang (nach der Größe der Terz); die italienischen und französischen Ausdrücke für Dur und Moll: maggiore (majeur) und minore (mineur) kommen daher, und die Namen Moll und Dur selbst beziehen sich ursprünglich auf den Dreiklang über g, der mit h, das früher b durum hieß, ein „Durakkord" und mit b das b molle hieß, ein „Mollakkord" ist. Wir wollen die alten Namen nicht ignorieren, da dieselben allgemein geläufig sind, werden aber neben denselben die aus der abweichenden Erklärung der Harmonien sich ergebenden „Oberklang" und „Unterklang" gebrauchen, da sich dieselben an die neue weit übersichtlichere Bezifferung anschließen.

3. Aufgabe. Aufzeichnung der Durakkorde über und der Mollakkorde unter sämtlichen Tönen der Grundskala und ihrer Erhöhungen und Erniedrigungen und zwar in folgender Form:



d. h. nachdem der Durakkord aufgestellt ist, wird ihm der Mollakkord beigefügt, welcher dieselbe große Terz enthält. Der Wert der geläufigen Kenntnis dieser paarweisen Zusammengehörigkeit (es sind jedesmal die Hauptakkorde sogenannte Paralleltonarten) wird später klar werden. Bei der Aufstellung der Durakkorde werde der Reihenfolge der Quinten (f c g d a e h) gefolgt, zuerst von c nach oben bis gisis, dann von f nach unten bis asas. Allen so entwickelten Akkorden werde wie oben ihr Name beigefügt, welcher dem Tonbuchstaben der Prim (des untersten Tones) des Durakkordes mit + (= Oberklang) bzw. dem der Prim (des obersten Tones des Mollakkordes mit ° (= „unter") entspricht. Der Schüler gewöhne sich, stets zu lesen „unter e" für °e (wobei es ihm unbenommen ist, nebenher sich des üblichen Namens „a Moll" zu erinnern und zu bedienen).

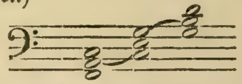
5. Auffassung der Grundskala im Dursinne oder Mollsinne.

Die Töne einer Melodie werden nicht als zusammenhangslose Einzeltöne nacheinander gehört, sondern vom Ohre miteinander verglichen und aufeinander bezogen; dadurch ergeben sich nicht nur konsonante Intervalle, zwischen welche sich dissonante einschalten, sondern das Ohr bezieht sogar die Entwickelung einer einfachen, unbegleiteten Melodie, z. B. eines Volksliedes, auf konsonante Akkorde, in deren Sinne die gesamte Melodie sich als einheitlich und übersichtlich gebildet ergibt. Die sogenannte Tonart einer Melodie ist nichts anderes als der Dreiklang (Ober- oder Unterklang), welcher den eigentlichen Stützpunkt und Kern der Melodie bildet. Das Altertum hat diese Bedeutung der Harmonie für das Verständnis der Melodie geahnt, die neuere Zeit hat dieselbe klar erkannt und daher die Harmonielehre zur Grundlage der Melodielehre gemacht.

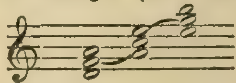
Nachdem wir erkannt haben, daß es nicht mehr als zwei Arten konsonanter Dreiklänge und überhaupt konsonanter Akkorde gibt, nämlich den Oberklang und Unterklang, erscheint die Tatsache, daß die Grundskala der Chinesen vor 3000 Jahren dieselbe ist wie unsere heutige, nicht mehr so verwunderlich, da eine Betrachtung derselben erweist, daß die sämtlichen Töne derselben Bestandteile von nur je drei Ober- oder Unterklängen sind, welche untereinander im engsten Zusammenhange stehen. Die Töne

c d e f g a h

schießen bei näherer Betrachtung entweder zu den drei Oberklängen (Durakkorden)



oder zu den drei Unterklängen (Mollakkorden):



zusammen.

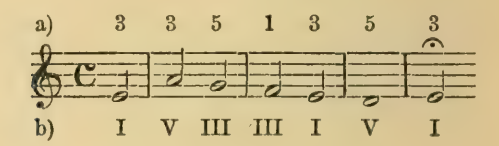
Anm. Wir wissen heute, daß die Auffassung der Melodien im Sinne dreier Unterklänge (im „Mollsinne") den Griechen und Römern der klassischen Zeit und den Arabern die geläufigere gewesen ist und daß sie auch noch heute den Schotten, Slawen und Magyaren die geläufigere ist, daß dagegen den germanischen Völkern und auch den Chinesen seit uralter Zeit die Auffassung im Dursinne die selbstverständlichere schien. Die moderne Musik hat beide Auffassungen gemischt und verschmolzen und folgt bald der einen bald der andern Möglichkeit. Das Mittelalter, in welchem die verschiedensten Kulturen miteinander wechselten und sich vermengten, hat beide Auffassungsweisen nebeneinander zur Geltung gebracht, und die moderne Musik verfügt daher über beide Möglichkeiten in der buntgestaltetsten Weise. Die sogenannten „alten Tonarten" oder „Kirchentöne" werden wir weiterhin näher kennen lernen; für den Schüler ist es die nächstliegende Aufgabe, in das Verständnis des modernen Tonartwesens einzudringen, auf dessen Entwickelung wir uns natürlich zunächst durchaus beschränken.

Es ist nicht nur möglich, sondern zunächst das allein Selbstverständliche, daher zuerst Gebotene, eine Melodie, welche sich innerhalb der Töne der Grundskala hält, entweder im Sinne dreier Oberklänge oder dreier Unterklänge (im Dur- oder Mollsinne) zu verstehen. Denn wie die Grundskala selbst, ist auch jede auf ihr basierende Melodie damit in der einfachsten Weise harmonisch zu deuten:





Ob die eine oder die andere Auffassung die gebotene ist, darüber ist in der neueren Musik selten ein Zweifel möglich, weil das moderne Moll chromatische Töne einzuführen pflegt, welche es deutlich kenntlich machen. Ältere Melodien sind aber oft ebensogut im Dursinne wie im Mollsinne verständlich, z. B. (Choral: „Herzlich tut mich verlangen"):



Hier ist unten und oben durch Zahlen angedeutet, in welchem Sinne die einzelnen Töne zu verstehen sind, jenachdem ob man im Sinne von Oberklängen oder Unterklängen hört; die arabischen Ziffern 1 3 5 bedeuten Prim, Terz und Quinte eines Oberklanges, die römischen I III V Prim, Terz und Quarte eines Unterklanges. Die kleine Choralzeile beginnt und endet sowohl im Dursinne als im Mollsinne mit einem Tone, welcher dem mittleren der drei Akkorde angehört, auf welche sich die Skala zurückführen läßt; das ist nicht Zufall, vielmehr ist das Anfangen und Enden mit dem in der Mitte stehenden Akkorde das Regelmäßige und Normale, und ebensowenig ist es zufällig, daß gerade ein über und ein unter diesem Akkorde sich angliedernder Akkord den harmonischen Sinn der übrigen Skalentöne im Dursinne oder Mollsinne bestimmen. Es spricht sich darin eine natürliche Gesetzmäßigkeit aus, und man hat deshalb den drei Akkorden besondere ihre Bedeutung feststellende Namen gegeben (s. den folgenden Paragraph).

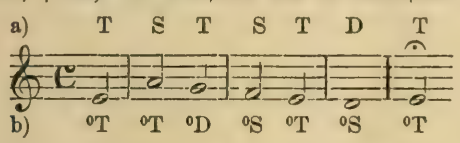
6. Tonika und Dominanten.

Der mittlere der drei Ober- oder der drei Unterklänge, in deren Sinne die aus Tönen der Grundskala oder einer ihrer Transpositionen (S. 8) gebildeten Melodien verständlich sind, heißt die **Tonika**, der über demselben angesetzte die **Dominante**, der unter demselben angesetzte die **Subdominante**. Wir werden für die drei Bedeutungen (**Funktionen**), welche sonach ein Durakkord haben kann, die Anfangsbuchstaben der Namen anwenden und zwar mit Hinzufügung einer Null, wenn die Akkorde Unterklänge (Mollakkorde) sind:

a) T = Tonika, d. h. Mittelklang eines Dursystems.
D = Dominante, d. h. oberer Klang eines Dursystems (später auch eines Mollsystems).
S = Subdominante, d. h. unterer Klang eines Dursystems.

b) ^{0}T = Tonika, d. h. Mittelklang eines Mollsystems.
^{0}S = Subdominante, d. h. unterer Klang eines Mollsystems (später auch eines Dursystems).
^{0}D = Dominante, d. h. oberer Klang eines Mollsystems.

Fügen wir der in § 5 gegebenen Choralzeile statt der Zahlen, welche sagen, welchen Teil des Akkordes die einzelnen Töne bilden, vielmehr diese Buchstaben bei, so zeigt sich deutlich das Hin- und Hergehen der Melodie um die Harmonie der Tonika, sowohl im Dursinne als im Mollsinne:



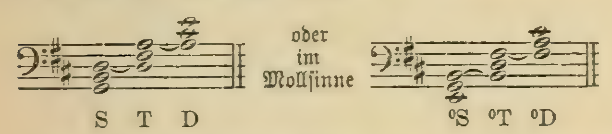
Eine solche Bezeichnung der Harmonien, denen die Töne einer Melodie angehören, ist aber zugleich die Bestimmung der einfachsten Grundlage einer **mehrstimmigen Bearbeitung** derselben:



Es bedarf daher nur der Mitteilung der notwendigsten Anweisungen für eine korrekte Stimmführung, um den Schüler instand zu setzen, selbständig die Harmonisierung von Melodien zu übernehmen, vorausgesetzt, daß dieselben die Tonart nicht verlassen. Wenn auch die auf diesem Wege gefundene Harmonie nur eine sehr einfache und kunstlose sein kann (da nur drei Akkorde miteinander wechseln), so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß sie die schlicht natürliche, eigentlich ursprüngliche ist, welche den einzig richtigen Ausgangspunkt für die Entwickelung jeder freierer Behandlungsweise zu bilden hat.

Ehe wir zu diesen Regeln übergehen, sind aber noch einige ergänzende Bemerkungen bezüglich der § 2 erklärten Transpositionen der Grundskala zu machen. Da jede dieser Transpositionen alle Verhältnisse der Grundskala genau wiederholt, unter Verschiebung derselben auf andere Stufen, so ist es an sich einleuchtend, daß auch diese Transpositionen ebenso auf Ketten von drei Ober- oder drei Unterklängen zurückführbar sein müssen. An Stelle des C-dur-Akkordes oder im Mollsinne des A-moll-Akkordes (E-Unterklanges, °e [= „unter e"]) werden daher je nach der Zahl der ein-

geführten Kreuze oder Been Akkorde als Mittelklang (Tonika) erscheinen, welche dem Mittelklange der Grundskala mehr oder weniger fern stehen, z. B. entspricht die der von c—c' angepaßte Neuordnung der Verhältnisse zwischen d und d' (mit fis und cis) den Akkordketten:

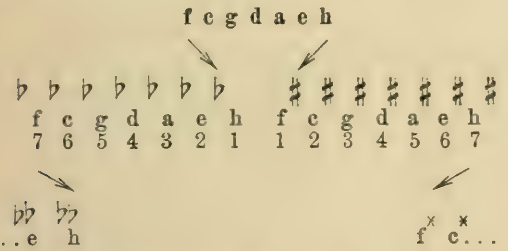


Es wird sich darum handeln, nun zunächst über das Vorzeichnungswesen und die Akkordgrundlage (das System) der verschiedenen Transpositionen völlige Klarheit zu gewinnen und sie ebenso geläufig zu machen wie die Intervallenlehre.

---

7. Tonartvorzeichnung.

Da bildet nun die in § 1 gegebene Reihenfolge der Stammtöne in Quinten (das Quinten-Alphabet) die nächste sichere Hilfe, wenn wir dieselbe nach oben und unten verlängern:



Die Oberquinte von h ist f mit ♯ (fis), die Unterquinte von f ist h mit ♭ (be); auf beiden Seiten wiederholt sich daher einfach die Reihe der Stammtöne in Quintabständen, nach oben mit Kreuzen, nach unten mit Been. Die damit gefundene Reihenfolge der Kreuze (fis, cis, gis usw.) und Been (be, es, as, des usw.) entspricht durchaus der Ordnung,

in welcher dieselben in der **Vorzeichnung** (Tonartvorzeichnung, Angabe der Transposition) auftreten. Ein einzelnes ♯ beim Schlüssel (als Vorzeichnung) ist stets das vor f, ein einzelnes ♭ ist stets das vor h; sind mehrere vorgezeichnet, so sind dieselben stets von fis ab nach oben oder von b ab nach unten der Reihe nach abzuzählen. Der folgende Schlüssel für die Tonartvorzeichnung wird gute Dienste tun:

Been	7	6	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4	5	6	7	Kreuze
	ces	ges	des	as	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis	cis	

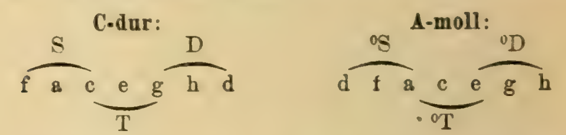
Durtonarten.

Been	7	6	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4	5	6	7	Kreuze
	as	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	

Molltonarten.

z. B. ist die Tonart A-dur die mit 3 Kreuzen (nämlich den **ersten drei der Reihe** fis, cis, gis); ihr Akkordsystem besteht außer dem A-dur-Akkord aus den beiden an diesen sich oben und unten ansetzenden Durakkorden (e^+ und d^+); F-moll ist die Molltonart mit 4 Been (den vier ersten der Reihe: b, es, as, des); ihr Akkordsystem besteht aus dem F-moll-Akkord (^0c) und den beiden sich an diesen ansetzenden Mollakkorden (^0f, ^0g).

4. **Aufgabe**: Aufzeichnung der Akkordsysteme sämtlicher Durtonarten und Molltonarten bis zu 7 ♯ und 7 ♭ in der Vorzeichnung und zwar in der folgenden Form:



d. h. jedesmal die Durtonart und die Molltonart gleicher Vorzeichnung (**Paralleltonarten**) nebeneinander gestellt.

8. Der mehrstimmige Satz.

Wenn man eine Melodie mehrstimmig bearbeiten, d. h. ihren harmonischen Inhalt durch eine oder mehrere mitgehende (begleitende) Stimmen deutlicher ausdrücken will, so erscheint es an sich selbstverständlich, daß diese begleitenden Stimmen, diese hinzugefügten Töne, dem Sinne nicht widersprechen dürfen, welchen die Melodie ohne sie haben würde. Wenn wir auch später sehen werden, daß der einfache nächstliegende Sinn der unbegleiteten Melodie durch solche Begleitstimmen eine künstlichere Deutung erfahren kann, so ist doch zunächst jener natürliche Sinn maßgebend für die harmonische Begleitung. Wenn z. B. ein e in C-dur als Terz der Tonika zu verstehen ist, so wird es die nächste Aufgabe etwaiger begleitenden Stimmen sein, zu diesem e ein c und ein g hinzuzufügen, so daß der C-dur-Akkord vollständig wird. Die kunstlose Begleitung einer Singstimme durch ein Saiteninstrument, z. B. die Gitarre, wird sogar gern den Akkord, welchem der zu begleitende Ton angehört, noch trotzdem vollständig angeben und zwar in irgend einer Form, welche dem Instrument bequem ist. Eine kunstgemäßere Begleitung aber, besonders eine durch andere Singstimmen, wird anstreben, daß auch die einzelnen Töne jeder anderen Stimme untereinander in ähnlichem Zusammenhange stehen wie die Töne der Melodie, d. h. daß auch sie eine Art Melodie bilden: man spricht daher von einer *Führung der Stimmen*, d. h. von einer geordneten Bewegung, für welche nicht allein der harmonische Sinn der Melodietöne maßgebend ist, sondern auch die Wohlverständlichkeit der eigenen Tonfolge der Begleitstimmen. Seit Jahrhunderten hat man den *vierstimmigen Satz* als denjenigen erkannt, welcher zugleich am bequemsten und am vollständigsten den Anforderungen genügt, welche man an die Deutlichkeit der Harmonie und die Wohlgebundenheit der einzelnen Stimmen stellt. Man denkt sich bei diesen vier Stimmen am besten die *vier Gattungen der menschlichen Singstimme*:

Sopran, Alt, Tenor und Baß,

von denen die beiden ersten (Knaben- oder Frauenstimmen) sich mehr in der Hälfte oberhalb der Mitte des Tongebietes (eingestrichen c), die beiden anderen (Männerstimmen) mehr unterhalb derselben zu bewegen pflegen.

Die Gesetze für eine gute Stimmführung sind teils solche, welche sich auf die Deutlichkeit der Harmonie, also auf den Zusammenklang der Stimmen beziehen, teils solche, welche nur die Führung der einzelnen Stimmen als solcher angehen, und endlich auch solche, welche das Verhältnis der Bewegungen der einzelnen Stimmen zueinander regeln. Wir geben dieselben nach diesen Gesichtspunkten geordnet in den folgenden Paragraphen.

Die Ergebnisse der Aufstellung bedürfen für den mehr als vierstimmigen, sowie für den drei- und zweistimmigen Satz nur geringfügiger Modifikationen, die sich aus allgemein logischen Gesichtspunkten später ganz von selbst ergebeu.

---

9. Deutlichkeit und Vollständigkeit der einzelnen Harmonien.

Wir sollen (vorläufig wenigstens) Dreiklänge, d. h. Akkorde, die nur aus je drei verschiedenen Tönen bestehen, vierstimmig setzen. Die Gründe, weshalb nicht lieber nur drei Stimmen genommen werden, die doch alle Dreiklänge müßten vollständig geben können, können hier nicht entwickelt werden; es genüge dem Anfänger die Erklärung, daß dabei die Führung der einzelnen Stimmen sehr oft eine sehr unruhige, hin und her springende werden müßte: der dreistimmige Satz ist nur möglich unter häufigem Verzicht auf die Vollständigkeit der Harmonie. Werden aber fortgesetzt vier Stimmen am Satze beteiligt, so ergibt sich die Notwendigkeit, jederzeit einen Ton des Akkordes doppelt zu bringen, und es entsteht die Frage:

Welcher Ton wird am besten verdoppelt?

Regel. Der zur Verdoppelung am besten geeignete Ton ist die Prim des Akkords.

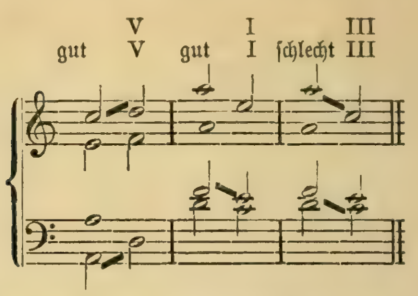
Beschränken wir uns zuerst auf Durakkorde, so unterliegt die Bevorzugung der Prim für die Verdoppelung keinerlei Einschränkungen und Zweifeln, vorausgesetzt nur, daß diese Verdoppelung nicht denselben zwei Stimmen zugewiesen wird, welche auch in dem vorhergehenden Akkorde eine Verdoppelung ausführten, weil sonst der schlimmste Fehler entstehen würde, den die Theorie des mehrstimmigen Satzes kennt (§ 11). Die Verdoppelung der Quinte ist nicht falsch, darf aber bei dem Fortschreiten von einem Akkorde zu einem anderen nicht durch Parallelbewegung der Stimmen entstehen. In erhöhtem Maße gilt diese selbe Einschränkung für die Verdoppelung der Terz:



(Es bedarf wohl kaum der Erklärung, daß unter Parallelbewegung zweier Stimmen gleichzeitiges Steigen oder gleichzeitiges Fallen, unter Gegenbewegung aber das Steigen der einen und Fallen der andern zu verstehen ist.)

Regel: Die Terz der $^{+}$D und ^{0}S dürfen überhaupt nicht verdoppelt werden.

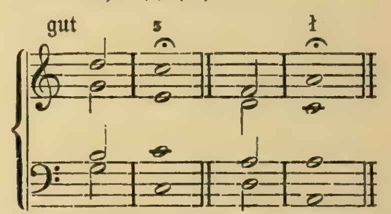
Die Quinte des Unterklanges (Mollakkordes) darf ebenso wie die Prim sowohl in Parallelbewegung als in Gegenbewegung verdoppelt werden; für den Mollakkord ist also nur die Verdoppelung der Terz durch Bewegung zweier Stimmen in gleicher Richtung falsch:



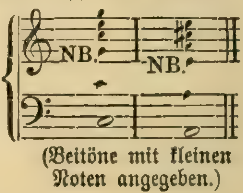
Da nun aber, wie der folgende Paragraph zeigen wird, die glatte Führung der einzelnen Stimmen es trotz der Vierstimmigkeit manchmal doch unmöglich macht, alle drei Töne des Akkordes zu bringen, so entsteht die weitere Frage:

Welcher Ton kann ausgelassen werden?

Regel. Die Quinte des Durakkordes (5), sowie die Prim des Mollakkordes (I) dürfen gelegentlich, besonders beim Schluß, fehlen.



Anm. Der Umstand, daß im Mollakkorde die Prim, also der Hauptton (!), ausgelassen werden kann, erklärt sich aus demselben Grunde wie die Möglichkeit der Auslassung der Quinte des Durakkordes; da nämlich die Duodezime (Quint der Oktave) ein sehr stark mitklingender Beiton aller Instrumente und Singstimmen ist, so wird das Fehlen des oberen Tones des Quintintervalls, das in Dur 5, in Moll I ist, kaum bemerkt.



(Beitöne mit kleinen Noten angegeben.)

Die Terz, von der wir wissen, daß ihre Verdoppelung großen Einschränkungen unterliegt, darf aber auch nicht fehlen. Eine schlechte Wirkung macht auch die Verdoppelung der Terz, wenn die Quinte oder in Moll die Prim fehlt:



Nur wenn Prim und Quinte vertreten sind, darf also in den Harmonien, die ihrer überhaupt fähig sind, Terzverdoppelung statthaben, auch in ihnen aber zunächst durchaus nur in Gegenbewegung. Daß für besondere tonmalerische Effekte die Auslassung der Terz manchmal angewendet wird, ist nur ein Beweis für ihre Unentbehrlichkeit im regulären Satze. Am deutlichsten ist die Harmonie, wenn die Baßstimme den tieferen Ton des Quintintervalls erhält, die 1 des Durakkords, V des Mollakkords; man nennt eine solche Lage der Harmonie (ohne Rücksicht darauf, wie sich die Töne auf die anderen Stimmen verteilen) deren Grundlage und bezeichnet daher auch sowohl die 1 des Durakkords als die V des Mollakkords als Grundton. Grundton und Hauptton ist also nur im Durakkord dasselbe, nicht aber im Mollakkord. Die bereits angeführte Eigentümlichkeit der Quinte des Mollakkordes, daß sie in Parallelbewegung verdoppelt werden kann, was im Durakkord nur für die Prim zulässig ist (die zugleich Grundton ist), findet wohl ihre genügende Erklärung in der bedeutsamen Rolle des Grundtones, welche in Moll die Quinte zu spielen hat.

Ebenfalls von Einfluß auf die Deutlichkeit und Vollständigkeit der Harmonie ist der

Abstand der einzelnen Stimmen voneinander.

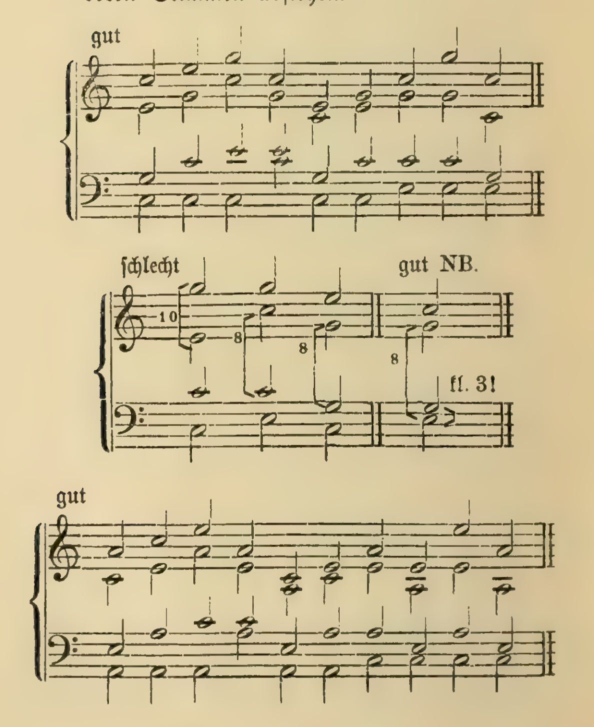
Entfernen sich dieselben zu weit, so verschmelzen sie nicht

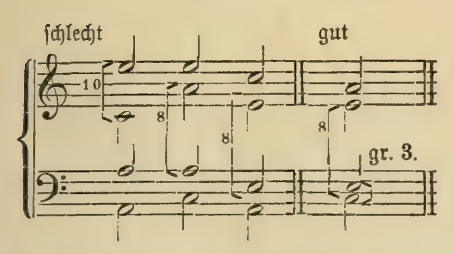
mehr vollständig zu einer einheitlichen Wirkung, sondern werden einzeln (solistisch) oder paarweise herausgehört. So gewiß auch solche Wirkungen mit Absicht ausgebeutet werden können, gehören sie doch nicht in die Übungen des Schlichten, Selbstverständlichen, Glattverlaufenden. Die **Regeln** sind:

a) **Sopran und Alt dürfen sich nicht weiter als eine Oktave voneinander entfernen.**

b) **Für Alt und Tenor ist selbst eine Oktave Abstand schon zu weit** und nur dann zulässig, wenn Baß und Tenor eine Terz (in tieferer Lage auch eine Quarte) oder eine Sekunde bilden.

c) Der Baß darf **beliebig** weit von den drei anderen Stimmen abstehen.



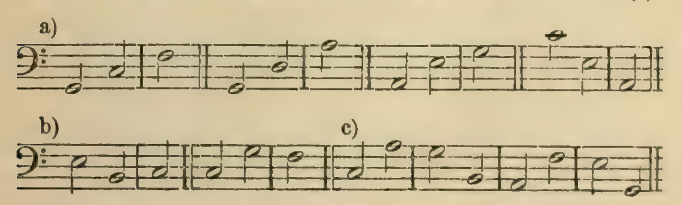


Eine sichere Übung in der fehlerlosen Verbindung der Akkorde ist nur zu erreichen, wenn die vier Stimmen ihre natürliche Lage zueinander fortgesetzt wahren, d. h. niemals eine tiefere über die höhere oder eine höhere über eine tiefere hinübergeht. Erst ein fortgeschritteneres Stadium der Lehre sieht im Interesse der Ausbeutung der schönen hohen Töne des Tenor oder der schönen tiefen Töne des Alt und entsprechender Farbenwirkungen auf Instrumenten von dieser Beschränkung ab und gestattet das Kreuzen der Stimmen.

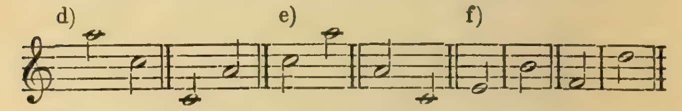
---

10. Führung der einzelnen Stimme.

Eine gut melodische Stimmführung vermeidet unstetes Hin- und Herspringen. Doch sind Sprünge keineswegs verboten; nur ein mehrmaliges Springen in derselben Richtung ist, wenn nicht dabei die Harmonie dieselbe bleibt (in welchem Falle es einwandfrei ist), entschieden zu meiden (a). Nach einem Sprunge wird ein Umwenden nach der verlassenen Seite hin erwartet (b), erfolgt dasselbe (mit Sekundfortschreitung), so ist selbst gegen häufigeres Vorkommen von Sprüngen nichts einzuwenden (c):

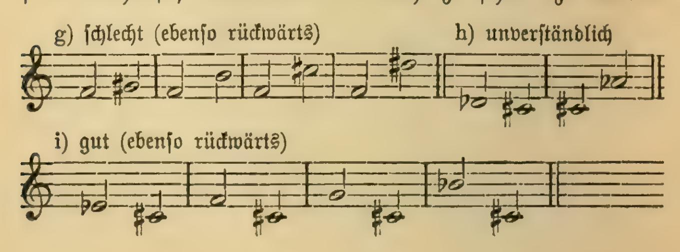


Früher verbot man Sexten- und Septimensprünge ganz (s. vor. Beisp. c); heute ist ein solches Verbot nicht aufrecht zu erhalten. Doch wird man nicht ohne Grund einen Sextenschritt statt eines Terzschrittes in umgekehrter Richtung und einen Septimenschritt statt eines Sekundschrittes in umgekehrter Richtung machen. Sprünge aus einer besonders hohen oder besonders tiefen Lage in die Mittellage (d) sind natürlich besser als solche in der umgekehrten Richtung (e). Ferner ist zu bemerken, daß Sprünge von einem schweren Zeitwerte aus (d. h. von der ersten Note im Takt, b—c), viel besser sind als solche in einen schweren Zeitwert hinüber (f):



Regel: Nicht über den Taktstrich springen!

Auf der ästhetischen Forderung, daß nach einem Sprunge gewendet werden soll, beruht das Verbot der übermäßigen Stimmschritte, welche sämtlich das Weitergehen in der Richtung des Sprunges bedingen (g); umgekehrt sind alle verminderten Stimmschritte gut, so weit sie verständlich sind und nicht notwendig Verwechselungen unterliegen, wie z. B. die verminderte Sekunde und verminderte Sexte (h), weil sie zum Wenden nach dem Sprunge zwingen (i). Denn alle Grenztöne übermäßiger und verminderter Intervalle sind (wie wir bald sehen werden) Leittöne, die der übermäßigen nach außen, die der verminderten nach innen. Regel: Übermäßige Stimmschritte sind überhaupt, verminderte von leicht zu schwer zu meiden.



Die Seele aller Stimmführung ist aber die Sekundfortschreitung, die stufenweise Bewegung innerhalb der Grundskala oder einer ihrer Transpositionen; deshalb heißen auch nur die diatonische große und kleine Sekunde im engsten Sinne melodische Intervalle. Der chromatische Halbton ist ja im Sinne der Grundskala überhaupt eigentlich keine Fortschreitung, sondern nur eine Umfärbung, eine Veränderung des Charakters der bleibenden Stufe: daher auch im allgemeinen die Notwendigkeit, den veränderten Ton in derselben Stimme zu bringen (vgl. das § 11 über den Querstand Gesagte).

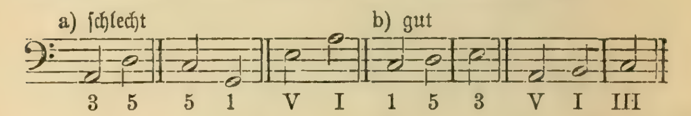
Eine hervorragende Rolle spielt endlich für die Herstellung einer glatten Verbindung der Harmonien die Benutzung möglicher Ligaturen (Bindungen), d. h. das Durchhalten von Tönen, die aufeinander folgenden Harmonien gemeinsam sind, durch dieselbe Stimme (vgl. die vierstimmigen Beispiele des § 6). Ein melodisches Element kann man freilich die Ligatur nicht nennen, da das Stillstehen auf demselben Tone, auch wenn derselbe wiederholt angegeben wird, doch nur eine Negation melodischer Entfaltung ist. Aber auch hier ist wieder Nachdruck darauf zu legen, daß es späteren Stadien der freien Komposition vorbehalten bleiben muß, der Möglichkeit fortgesetzter Ligaturen aus dem Wege zu gehen durch Kreuzung der Stimmen oder künstliche Umschreibung ausgehaltener Töne durch irgend welche Figuration.

Vorerst gehört die Ausnutzung möglicher Bindungen zu den allerwichtigsten Vorbedingungen der Erwerbung völliger Sicherheit in der glatten und natürlich selbstverständlichen Verbindung der Harmonien, und gilt daher die

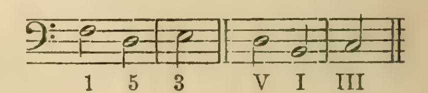
Regel: Gemeinsame Töne bleiben womöglich liegen.

Ganz besonders gilt das für die Mittelstimmen, für welche längere Haltetöne im schlichten Satze geradezu charakteristisch sind, wie man selbst noch an vielen Werken der höchst entwickelten freien Komposition (Symphonien, Quartetten) beobachten kann. Ist nicht die Oberstimme, sondern eine Mittelstimme die gegebene Melodie, so wird auch die Oberstimme (der Sopran) Bindungen nicht meiden, sondern sie gern ausnutzen.

Nur der Baß macht hier eine Ausnahme. Abgesehen vom Orgelpunkt, über welchen wir später mehr sagen müssen (er ist ein Durchhalten eines Tones selbst durch Harmonien, denen er gar nicht angehört), enthält sich der Baß gern der Ligaturen, wenigstens in den Harmonieverbindungen, welche uns zunächst allein beschäftigen. Solange wir nur die drei Harmonien Tonika, Subdominante und Dominante miteinander zu verbinden haben, ist die einzige Gelegenheit zu einer Ligatur die Verbindung zweier Akkorde, in denen die Prim des einen die Quinte des andern ist. Nun sind aber gerade die Quint des Durakkordes und die Prim des Mollakkordes Töne, welche in der Baßstimme nur mit großer Vorsicht einführbar sind. Geradezu verboten ist der Sprung der Baßstimme in einen solchen Ton oder von ihm weg (a); nur im glatten Sekundanschlusse nach vorwärts und rückwärts ist er unbedenklich (b):



Der Grund des Verbotes kann erst völlig verständlich werden, wenn wir die stark modulierende (den Übergang in eine andere Tonart anregende) Kraft des Quartsextakkords kennen lernen (vgl. auch schon § 14). Vorläufig genüge der Hinweis, daß der Sprung des Basses in einen solchen Ton, der das Gegenteil eines Grundtones bedeutet (der obere Ton des Quintintervalls liegt unten), darum bedenklich ist, weil er die Gefahr einer Quartsextwirkung mit sich bringt; das Abspringen von einem solchen Tone erscheint als unlogisch, als Täuschung einer berechtigten Erwartung. Nur wenn die beiden Dominanten einander direkt folgen, ist es möglich, der zweiten eine solche umgestülpte Gestalt zu geben, daß der Sprung nur eine kleine Terz beträgt, nach der gewendet wird:



da durch dieselbe die Tonart so bestimmt umschrieben ist, daß eine Modulation ausgeschlossen erscheint, auch eine „Quartsextwirkung“ nicht entstehen kann.

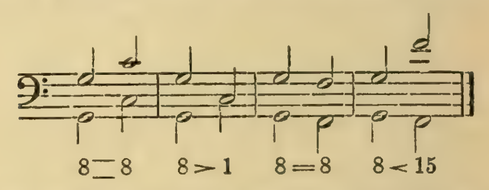
Der Baß liebt also weder Ligaturen (die er selbst bei bleibender Harmonie lieber durch einen Oktavschritt ersetzt) noch auch fortgesetzte Sekundbewegung. Ein kunstmäßiger Singbaß wird freilich wenigstens zeitweilig auch melodische Führung anstreben; für die einfachen ersten Übungen in der glatten Verbindung der Akkorde wird er gern die Grundtöne der Akkorde (1, V) übernehmen (die ja nur deswegen Grundtöne heißen) und nur, wo dies nicht möglich ist, oder zur Vermeidung allzugroßer Monotonie Sekundschritte einschalten. Durchaus von guter Wirkung ist jedoch die Terz als Baßton, sowohl in Dur als in Moll; auch ist das Abspringen von einem Terztone nicht als solches, sondern nur dann zu tadeln, wenn aus andern Gründen der Sprung als Verstoß erscheint (vgl. oben).

---

11. Verbotene Verdoppelungen. Querstand.

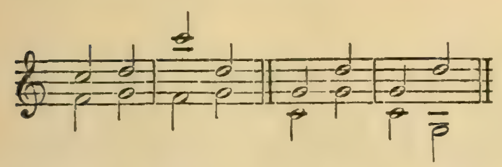
Ältere Lehrbücher stellen eine große Zahl von Verboten für das Verhältnis sich gleichzeitig bewegender Stimmen auf, von denen heute nur noch zwei als zu Recht bestehend anerkannt werden können: 1. das Verbot paralleler Oktaven oder Quinten und 2. das Verbot des Querstandes. Bezüglich aller anderen Verbote, die sich in der Hauptsache in die Begriffe der „verdeckten Oktaven“ und „verdeckten Quinten“ zusammenfassen lassen, waren von jeher die Meinungen sehr geteilt und im einzelnen einander direkt widersprechend. Was an denselben haltbar war, ist § 9 in der Gestalt des Verbotes der Parallelbewegung in die verdoppelte Terz oder verdoppelte Quinte gesagt worden. Der Begriff der verdeckten Oktave und verdeckten Quinte wird besser ganz und gar aus den Lehrbüchern des Tonsatzes gestrichen (vgl. meinen Aufsatz „Von verdeckten Oktaven und Quinten“ in ‚Präludien und Studien“ [1895], I. S. 220 ff.). Dagegen

bedarf aber das Oktaven- und Quintenverbot einer Verschärfung nach einer ganz andern Seite. Das Fehlerhafte der Oktavenparallele liegt doch darin, daß zwei Stimmen in zwei aufeinander folgenden Akkorden dieselbe Rolle spielen, nämlich einen Ton des Akkords verdoppeln, d. h. sozusagen zu einer Stimme zusammenschmelzen; die höhere der beiden Stimmen geht durch die allzugroße Verschmelzung des Oktavverhältnisses sozusagen in der tieferen auf. Das ist aber auch dann noch der Fall, wenn die zweite Verdoppelung nicht genau in demselben Abstande, sondern anstatt in der Oktave im Einklange oder der Doppeloktave erfolgt:

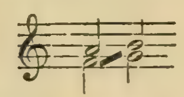


Alle diese Führungen sind **tautologisch**, stellen die Unterscheidung der beiden Stimmen in Frage, widersprechen daher dem Grundprinzip der Mehrstimmigkeit, eine Vereinigung **selbständig** geführter Stimmen zu sein, und sind daher **falsch**. Daß **sekundweise fortschreitende Oktaven** noch **viel schlechter sind als springende**, sei nebenher bemerkt, unzulässig sind sie alle. Natürlich ist aber gegen die fortgesetzte Verstärkung einer Stimme durch Oktaven gerade darum nichts einzuwenden; dieselbe kommt jedoch für den vierstimmigen Vokalsatz und damit für unsere Übungen nicht in Frage.

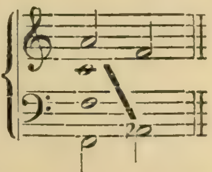
Auch zwei im Verhältnis der Quinte oder Duodezime stehende Stimmen verschmelzen so stark miteinander, daß das zweimalige Vorkommen solcher Verdoppelung in unmittelbarer Folge die Auffassung der höheren Stimme als einer selbständigen gefährdet; auch hier ist die Ersetzung der Parallelbewegung durch Gegenbewegung, d. h. die Einstellung der Duodezime für die zweite Quinte usw. keine Abhilfe: der Fehler ist vielleicht abgeschwächt, aber nicht beseitigt. Deshalb sind auch alle die folgenden Fortschreitungen zweier Stimmen als fehlerhaft anzusehen:



Querständige Führungen sind zwar für unsere ersten Übungen überhaupt nicht möglich, da die ehemals zu denselben gerechnete Folge zweier großer Terzen (wegen der dabei herauskommenden übermäßigen Quarte f—h):



niemand mehr so ansieht. Dennoch sei der **Querstand** in seiner allein bedenklichen Form gleich hier mit erwähnt, wo wir alle Stimmführungsregeln zusammengestellt haben. Der Querstand in seiner übel berufenen Wirkung findet sich eigentlich nur, wenn ein Durakkord und ein Mollakkord miteinander wechseln, welche das Quintintervall gemeinsam haben: wird bei diesem die chromatisch veränderte Terz nicht in derselben Stimme, sondern wohl gar in einer entfernten andern Oktavlage gebracht, so entsteht die große Gefahr eines Nichtverstehens des Harmoniewechsels und statt dessen der Eindruck einer unreinen Intonation derselben Terz:



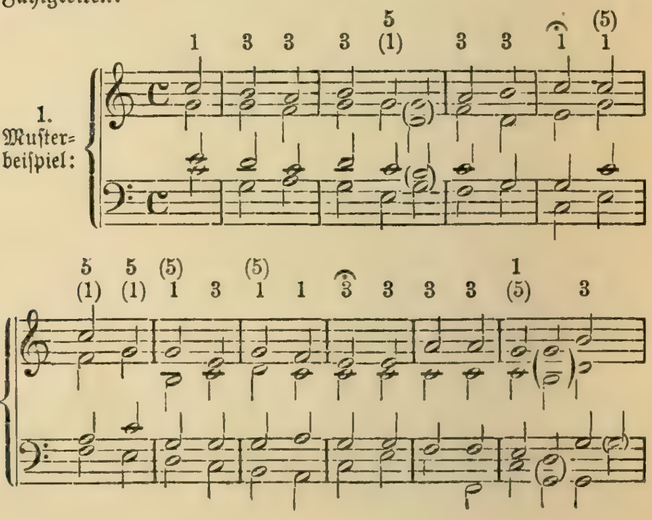
Bei Harmoniefolgen, die außer dem chromatischen Schritte noch andere Veränderungen bedingen, entsteht diese Gefahr der Verwechselung nicht und ist daher eine Querstandswirkung nicht vorhanden. Wir werden sehen, daß es beliebte Harmoniefolgen gibt, bei denen sogar die „querständig“ genannte Führung der Stimmen die beste ist (vgl. S. 83).

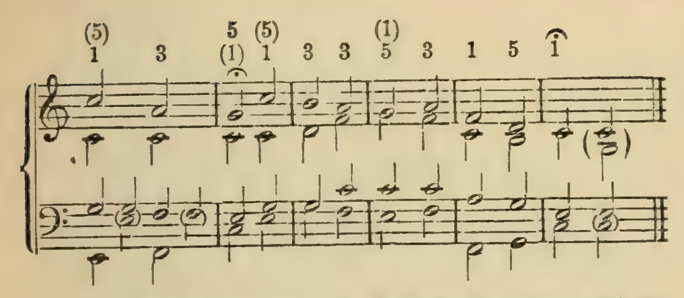
Hiermit sind wir am Ende der allgemeinen Vorschriften für die Stimmführung angelangt und gehen nunmehr zu deren Anwendung auf die Verbindung der drei Harmonien der Tonart über.

---

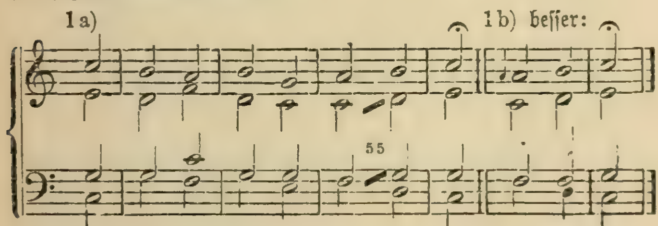
12. Die natürliche Harmonie.

Ausgerüstet mit der Kenntnis der unentbehrlichsten Regeln und Verbote für den vierstimmigen Satz, können wir es nun unternehmen, Dur-Melodien, welche sich jeder Ausweichung in eine fremde Tonart enthalten, in der denkbar einfachsten Weise zu harmonisieren, indem wir jedem Tone derselben den Akkord vollständig beigeben, welchen er im Sinne der dreiklängigen Deutung der Skala (System dreier Durakkorde) angehört; bei der Prim und Quinte der Skala werden wir, je nachdem der Erfolg ein besserer ist, zwischen den beiden Möglichkeiten wählen (1 oder 5). Der Choral „Vom Himmel hoch“ diene zur ersten Erprobung unserer Fähigkeiten:





Durch die Fermaten (𝄐) ist diese in C-dur stehende Melodie in vier Abschnitte (Choralzeilen) zerlegt, deren jede einen Schluß für sich hat. Die erste und vierte Zeile schließen auf dem Grundtone, die zweite auf der Terz, die dritte auf der Quinte der Tonart. Die Harmonisierung ohne Modulation ist möglich, wenn auch der begabtere Schüler eine leichte Fessel in der völligen Festhaltung der Tonart empfinden wird. Diese Fessel wird ihm später abgenommen werden. Für die erste Zeile ist die Deutung des c als Prim selbstverständlich; denn der Anfang mit der Harmonie der Tonika ist das Gewöhnliche. Der Schluß fordert die Tonika, oder aber er ist nicht ein Schluß, sondern ein Halbschluß, eine Möglichkeit, die wir weiterhin bald besprechen müssen. Der Anfang hätte anstatt mit obiger Lage auch mit der folgenden gemacht werden können, wodurch aber zugleich eine andere Fortsetzung bedingt wäre:



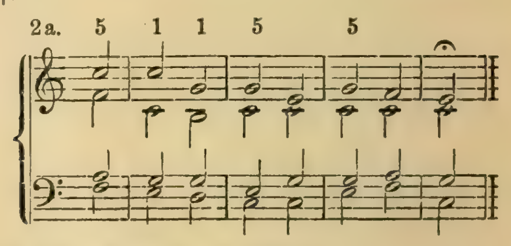
Dieselbe würde aber im dritten Takt zu einer Quintenparallele zwischen Tenor und Alt führen $\begin{pmatrix} c & d \\ f & g \end{pmatrix}$, welche schwer zu vermeiden ist (s. 1 b); eine Führung wie



für Takt 2—3 würde entweder (a) an die Stelle der stufenweisen eine springende Quintenparallele setzen, die zwar minder häßlich, aber doch auch keinesfalls zulässig ist und dazu noch den Schein der Dreistimmigkeit erwecken, was ebenfalls nicht gebilligt werden kann (niemals sollen im vierstimmigen Satze zwei Akkorde nacheinander nur drei Töne verschiedener Höhe zeigen), oder (b) mindestens diesen zweiten Fehler bedingen.

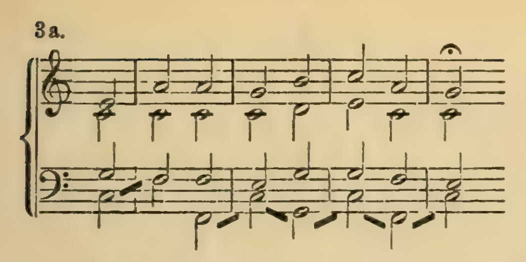
Der fünfte Akkord $\begin{pmatrix} 5 \\ (1) \\ g \end{pmatrix}$ könnte oben in dem Musterbeispiel auch mit gleichgutem Effekt und ohne Fehler die geklammerte Gestalt bekommen.

Die zweite Zeile könnte, wie die gehäuften Doppelzahlen anzeigen, sehr wohl anders harmonisiert werden; da soeben mit der Harmonie der Tonika geschlossen worden ist, so könnte mit der der Subdominante fortgefahren werden, etwa so:

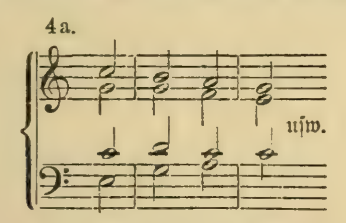


wogegen nichts einzuwenden wäre.

Die dritte Choralzeile könnte zur Vermeidung der unter die tiefste Linie des Baßsystems hinabgehenden Töne vielleicht so geführt werden:

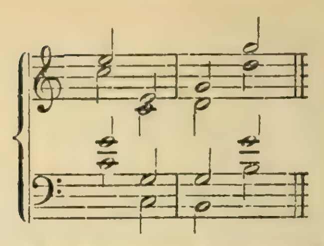


hätte dann aber einen sogenannten Trommel- oder Paukenbaß (zwischen lauter Grundtönen hin- und herspringend in Quint- und Quartschritten), der als gar zu primitiv besser gemieden wird. Will man daher die tiefen Töne vermeiden, so nimmt man lieber die in Klammern gegebenen höheren. Die letzte Zeile könnte zu Anfang auch so geführt werden:

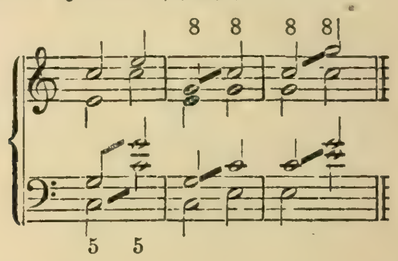


Sehen wir nun die einzelnen Stimmen des Musterbeispieles genauer an, um etwaige Verstöße gegen die Regeln der Stimmführung zu finden, so stellt sich heraus, daß der Alt nur an zwei Stellen über den Taktstrich (von leicht zu schwer) springt, nämlich über den 6. und 15. Taktstrich. In ersterem ist eine bessere Führung nur möglich, wenn man die Harmonisierung 2a wählt; zwar hat diese statt dessen einen ähnlichen Sprung über den 5. Taktstrich, aber nur eine Quarte statt einer Sexte und noch dazu von Grundton zu Grundton. Der zweite Fall ist ganz untadelig, da die Harmonie dieselbe bleibt.

Anm. Bei bleibender Harmonie ist ein Springen aller Stimmen etwas ganz Gewöhnliches; wird dabei der ganze Akkord nur in eine andere Oktavlage versetzt, so sind selbst Oktav- und Quintenparallelen zulässig:



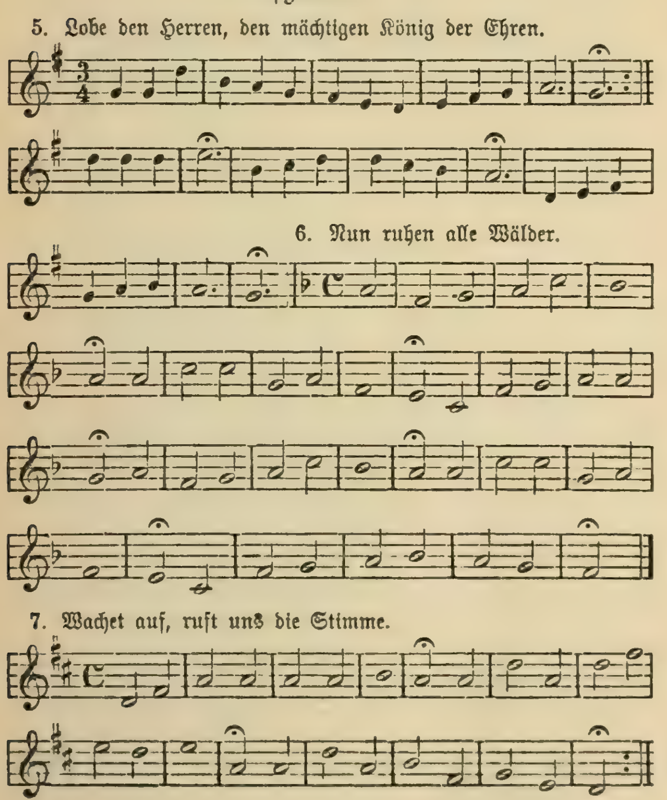
Wenn aber nicht in dieser Weise der ganze Akkord nur in eine andere Oktavlage gebracht wird, so sind zufällige Oktaven oder Quinten auch bei bleibender Harmonie fehlerhaft:

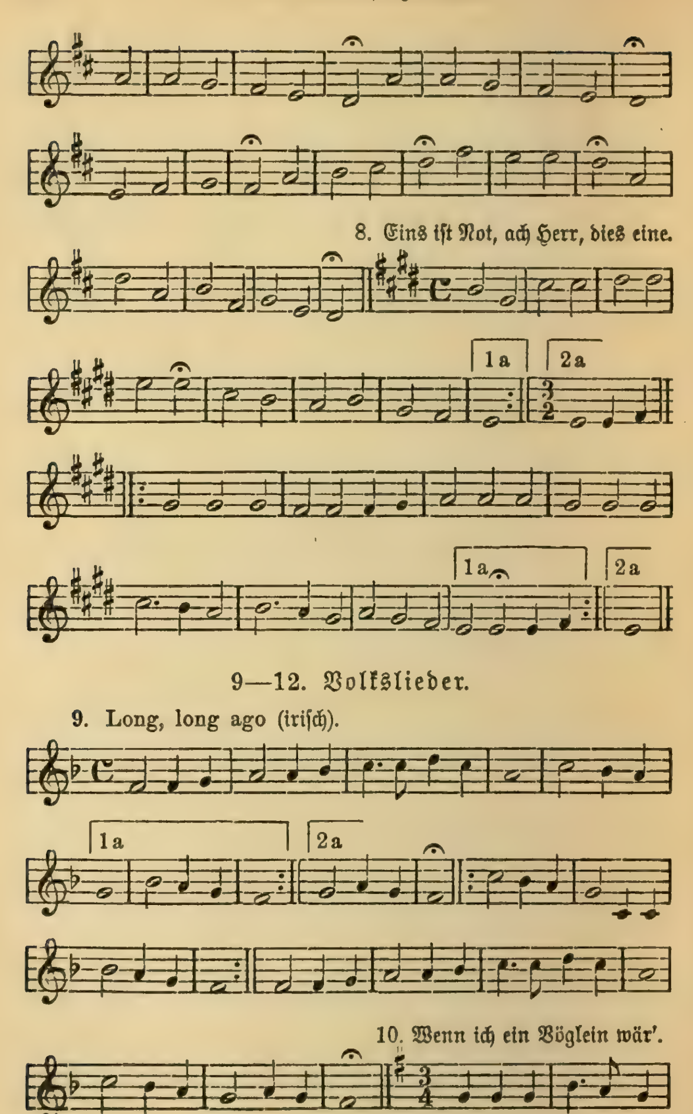


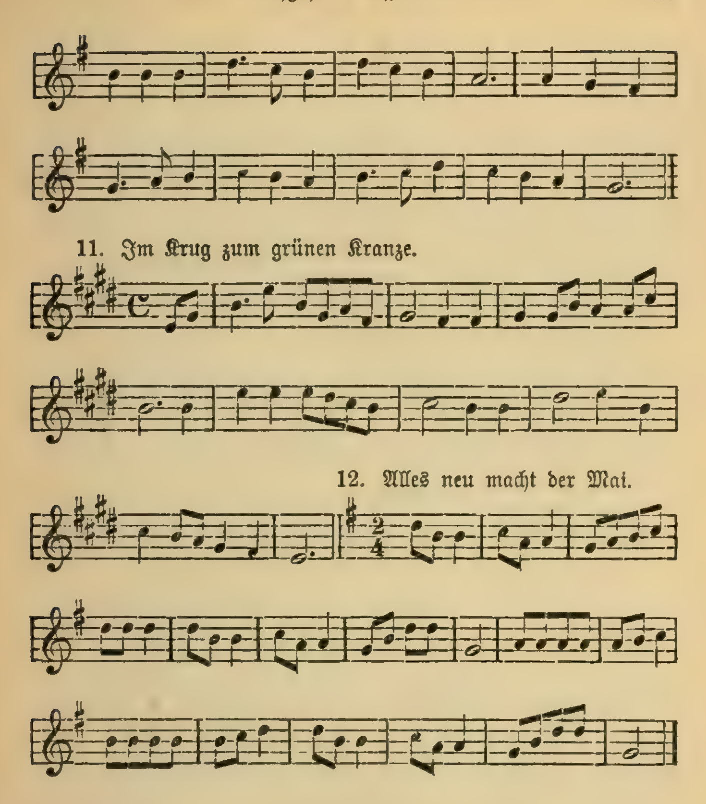
Die Tenorstimme springt in unserem 1. Musterbeispiele (S. 36) über den 5., 6. und 15. Taktstrich. Im ersten Falle ist nichts einzuwenden, da es sich nur um den kleinsten aller Sprünge, eine Terz, handelt, während alle übrigen Stimmen festen Anschluß haben; auch der zweite Sprung wäre nicht schlecht (Quartschritt von Grundton zu Grundton), wenn er nicht in Gesellschaft des Sprungs im Alt aufträte (auch hier ist 2a besser, wo nur über den 6. Taktstrich ein durch die festen Anschlüsse der übrigen Stimmen gerechtfertigter Terzschritt zu finden ist). Der Sprung des Tenors über den 15. Taktstrich ist wie der des Alt tadellos, weil die Harmonie bleibt. Die Baßstimme zeigt außer den als durchaus normal aufgestellten Sprüngen von Grundton zu Grundton (über Taktstrich 1, 4, 10, 12 und 16) nur zwei Terzschritte bei strengstem Anschluß der drei andern Stimmen (über Taktstrich 8, 11 und 13). Auch 2a und 4a bringen nur je einen untadeligen Terzschritt über den Taktstrich.

So möge nun der Schüler vertrauensvoll an die Bearbeitung der folgenden Aufgaben gehen; er verfahre durchaus nach dem Vorbilde unseres 1. Musterbeispieles, d. h. er schreibe zunächst mit Zahlen über jeden Ton der Melodie, welchen Klangbestandteil derselbe in den drei Harmonien die Tonart (T, S, D) bildet, und versuche dann die vierstimmige Bearbeitung unter jedesmaliger Erwägung der beiden Möglichkeiten, wo eine Note zwei Ziffern erhält:

Aufgaben 5—8.




8. Eins ist Not, ach Herr, dies eine.
1a
2a
1a
2a
9—12. Volkslieder.
9. Long, long ago (irisch).
1a
2a
10. Wenn ich ein Vöglein wär'.



13. Durchgehende dissonante Töne.

Schon bei diesen ersten Versuchen erscheint es manchmal als lästiger Zwang, jeden Ton einer Melodie mit der vollen Harmonie zu versehen, welcher er in dem System der drei Klänge der Tonart angehört. Wir streifen je eher je lieber diesen Zwang ab, indem wir die Möglichkeit ins Auge fassen, zwischen zwei eine Terz voneinander abstehende Töne der Skala den dazwischen liegenden Ton der Tonleiter als bloße

Verzierung, als sogenannten **Durchgangston** einzuschieben. Ehe wir aber eine solche Möglichkeit für Töne einer Melodie annehmen, die wir harmonisieren, müssen wir selbsttätig solche Einschaltung melodischer Zwischentöne üben, und zwar mögen uns dazu unsere bereits ausgearbeiteten Choralsätze dienen. Außer der Ausfüllung der Terzschritte durch die dazwischen liegende Stufe üben wir zugleich für die Fälle, wo in zwei aufeinanderfolgenden Harmonien dieselbe Stimme denselben Ton behält, dessen Verzierung durch seinen unteren oder oberen Nachbarton in der Tonleiter (**Wechselnote**). Wir versuchen also, überall, wo eine Stimme einen Terzschritt macht, diesen auszufüllen, und ebenso überall, wo derselbe Ton zweimal nacheinander vorkommt, die obere oder untere Sekunde einzuschalten: dabei stellt sich heraus, daß das keineswegs überall möglich ist, ohne daß fehlerhafte Oktaven- oder Quintenparallelen entstehen. Wir machen unsere Musterversuche an unserem ersten Musterbeispiel; die dabei sich ergebenden Erfahrungen setzen den Schüler in den Stand, ebenso die Ausarbeitung von Aufgaben 5—8 durch solche Ziernoten zu verschönern und zu beleben:



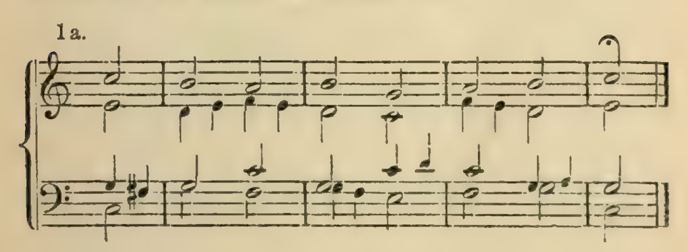
Das erste g im Alt kann mit a oder fis verziert werden; für die Quinte der Tonart ist als untere Wechselnote der Unterhalbton jederzeit statt des leitereigenen Ganztones mit guter Wirkung zu brauchen. Im dritten und vierten Takte sind die Ausfüllungen der Terzen teilweise unmöglich wegen entstehender Oktaven- und Quintenparallelen. Alles, was also übrig bleibt bei diesem ersten Versuche ist:



Auch der Versuch, statt 1. lieber 1a der Verzierung (Figurierung) zugrunde zu legen, stößt auf ähnliche Hindernisse:



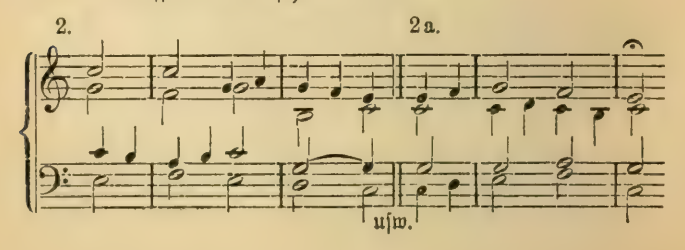
so daß wir uns beschränken müssen auf:



womit wir aber doch mehr erreicht haben als bei 1, nämlich eine fortgesetzte Bewegung in Viertelnoten, die bei 1 wegen des vollkommenen Sekund-Anschlusses des 2.—4. Akkordes nicht möglich war. Das Ergebnis ist die Bekanntschaft mit einer ganzen Reihe von dissonanten Akkorden, die aber keiner weiteren Erklärung bedürfen als der durch ihre Entstehung gegebenen: sie sind ganz zufällige Erscheinungen. Verzierungen eines Tones durch seinen Nachbarton, während ihn eine andere Stimme aushält (vgl. den vorletzten Akkord in 1 und 1a), sind nicht unmöglich, werden aber besser nur sehr selten angewendet. Auch die zweite Choralzeile stößt auf dieselben Hindernisse:



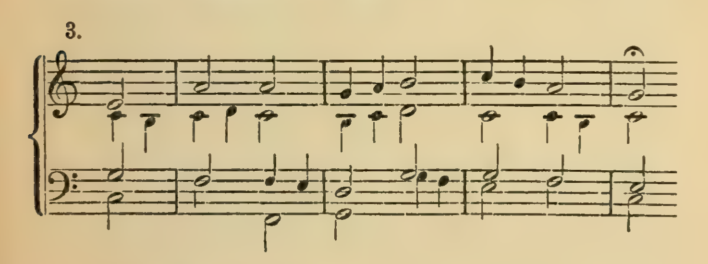
und wir müssen uns bescheiden mit:



Die dritte Zeile bietet fortgesetzt Gelegenheit zu falschen Parallelen:



und wird etwa so ausfallen können (mit Benutzung der im Musterbeispiel geklammerten Töne):



und endlich die Schlußzeile nicht:



sondern:



Das Wesen der schlichten melodischen Ziernote besteht durchaus darin, daß sie sich auf einen leichten Wert, d. h. auf einen zwischen die Hauptzeiten fallenden Teilwert einschiebt.

Der Schüler wird daher, nachdem er seine Aufgaben 5—8 gründlich auf die Möglichkeit solcher Einschaltungen nicht nur in den zugesetzten Stimmen, sondern auch in der Melodie selbst hat betrachten lernen, imstande sein, auch in einer Melodie, welche nicht wie die Choräle in gleichen langen Noten fortschreitet sondern gelegentlich kürzere Noten durchläuft, dieselben als melodische Nebennoten zu erkennen und daher ihnen keine neuen Harmonien zu geben. Zuerst also löse er die

13.—16. Aufgabe: Figurierung des schlichten vierstimmigen Satzes von Aufgabe 5—8 mittels Einschaltung von Durchgangstönen und Wechselnoten, soweit diese ohne fehlerhafte Parallelen möglich ist.

---

14. Die charakteristischen Dissonanzen und der Quartsextakkord.

Die Versuche, eine natürlich schlichte, auf die drei Hauptakkorde der Tonart beschränkte Harmonisierung durch figuratives Beiwerk einfachster Art zu verschönern, haben uns bereits den Schlüssel für eine Anzahl von Fällen gegeben, wo die Harmonisierung jedes Tones im Sinne derjenigen Harmonie, der er angehört, sich als allzu schwerfällig und die Melodie

mit Harmonie überladend herausstellte. Ehe wir aber daran denken können, die damit gewonnenen neuen Kenntnisse für eine neue (nicht freiere, sondern eher noch einfachere) Bearbeitung der Aufgaben 9—12 zu verwerten, müssen wir noch gewisser Töne gedenken, welche zwar nicht Bestandteile der konsonanten Dreiklänge sind, aber unter Umständen als fast selbstverständliche Zusätze zu denselben betrachtet werden müssen, nämlich dann, wenn es sich darum handelt, einen Dreiklang als Dominante oder Subdominante zu charakterisieren: die darum sogenannten charakteristischen Dissonanzen. Dissonant ist ja, wie wir bereits wissen, jeder Ton, der nicht Prim oder Terz oder Quinte des gerade gehörten Dreiklanges ist; diese charakteristischen Dissonanzen spielen aber eine so wichtige Rolle zur Unterscheidung der Funktionen, welche der Harmonie zufallen können (als Tonika, Dominante oder Subdominante), daß sie nicht nur mit der Harmonie auftreten können, ohne daß es einer besonders vorsichtigen Einführung derselben bedürfte, sondern daß man sogar in einer unbegleiteten Melodie imstande ist, sie als Vertreter der Harmonie zu verstehen, deren charakteristischer (aber dissonanter) Zusatz sie sind. Es sind dies in der Durtonart:

1) die große Sexte bei der Subdominante,
2) die kleine Septime bei der Dominante.

Für die Tonika gibt es keine charakteristische Dissonanz; für sie ist vielmehr die ungestörte Konsonanz charakteristisch.

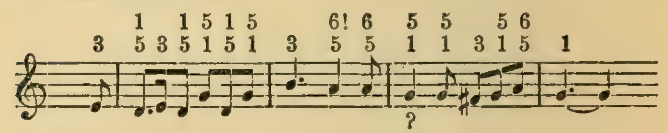
Durch die Aufstellung dieser Bedeutungen erhalten Töne der Skala, die bisher nur eindeutig waren, einen Doppelsinn, nämlich die Sekunde und Quarte, in C-dur d und f; d ist keineswegs immer Quinte der Dominante, sondern sehr oft Sexte der Subdominante, f keineswegs immer Prim der Subdominante, sondern oft Septime der Dominante. Selbst Choral und Volkslied, die beiden Melodiegattungen, welche am empfindlichsten sind gegen alles Geschraubte und Gekünstelte der Harmonie, enthalten doch oft Töne, die in diesem Sinne (als charakteristische Dissonanzen) erst ihre eigentlich korrekte Deutung erfahren. Silchers „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ enthält Belege für beide Töne:



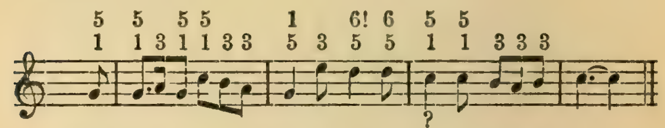
1.—2. Teil: C-dur.



3. Teil: NB. G-dur.



4. Teil: C-dur.



Wie wir sehen, wächst durch Aufnahme der Bestimmungen: Sexte der Subdominante und Septime der Dominante unter die Bedeutungen, welche der einzelne Ton haben kann, die Zahl der Doppelbezifferungen stark, und es bleiben nur die Terzen der drei Hauptakkorde als eindeutige Töne übrig. Soll die anfängliche Sicherheit in der Harmonisierung gegebener Melodien uns nicht schon jetzt wieder verloren gehen, so bedarf es ganz fester Anhaltspunkte für ein schnelles Zurechtfinden in diesem Labyrinth.

Hier sind einige solche, welche zunächst genügen:

1. Eigentliche Harmoniewirkungen finden hauptsächlich auf schweren Zeiten statt; die schwerste Zeit im Takte ist die erste Note hinterm Taktstrich; zusammengesetzte Taktarten ($^4/_4$, $^6/_8$, $^6/_4$, $^9/_8$ usw.) sind in einfache zu verwandeln durch Einfügung von Taktstrichen: $^4/_4 = 2 \times {}^2/_4$, $^6/_8 = 2 \times {}^3/_8$, $^9/_8 = 3 \times {}^3/_8$, um die nächst der durch den

Taktstrich gekennzeichneten schwersten Note als relativ schwer anzusehenden zu finden (– schwer, ◡ leicht):

4/4 | – ◡ : – ◡ |

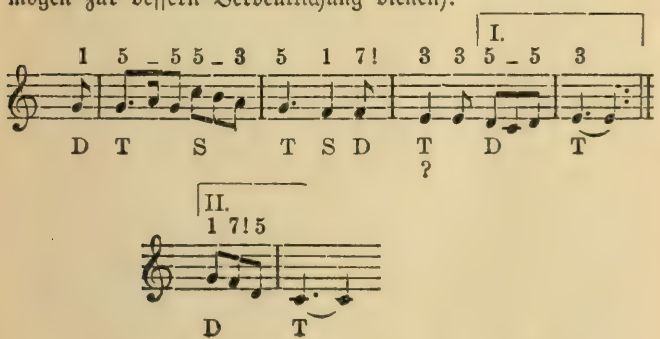
6/8 | – ◡ ◡ : – ◡ ◡ |

9/8 | – ◡ ◡ : – ◡ ◡ : – ◡ ◡ |

2. In dreiteiligen Taktarten sind häufig die erste und dritte Zeit Träger von Harmoniewirkungen, seltener die zweite. Der 3/8-Takt bewegt sich daher überwiegend in dem Rhythmus | ♩ ♪ ♩ ♪ | bei dem das 2. und 5. Achtel nur gleichsam durchgehende Werte sind.

3. Leichte Werte, die zwischen zwei dieselbe Harmonie vertretenden schweren stehen, haben fast immer Durchgangscharakter. Im dreiteiligen Takte kann die zweite Zeit als eine besonders leichte angesehen werden, d. h. sie wird gern nur eine Durchgangsnote erhalten.

Versuchen wir hiernach die große Menge der durch die Intervallbezeichnung bestimmten Harmonien obiger Melodie zu reduzieren, indem wir Durchgangstöne und Wechselnoten nur mit einem Strich andeuten, der ihre harmonische Auffassung vom vorhergehenden Tone aus anzeigen soll, so könnte das zunächst so ausfallen (die untergeschriebenen Buchstaben mögen zur bessern Verdeutlichung dienen):



Eine Unebenheit, eine nicht völlig genügende Herausstellung des harmonischen Inhaltes macht sich hier zu Anfang des dritten Taktes fühlbar, wo das e, als Terz der Tonika verstanden, offenbar dem im nächsten Takte erfolgenden Abschlusse auf der Tonika alle Wirkung vorwegnimmt (auf alle vier Taktanfänge haben wir ein T setzen müssen). Hier fehlt uns wiederum noch ein auch für ganz einfache Harmonisierungen unentbehrlicher Begriff: der des Quartsextakkords. In einer übergroßen Zahl von Fällen geht nämlich der in dem 4. oder 8. Takte einen Schluß zur Tonika machenden Dominante ein Akkord voraus, der scheinbar eine Tonika mit der Quinte im Baß ist, korrekter aber als eine durch zwei dissonante Töne unkenntlich gemachte Gestalt der Dominante zu erklären ist, nämlich die Dominante mit Quarte statt der Terz und Sexte statt der Quinte, der Dominant-Quartsextakkord. Dieser trotz zweier dissonanten Töne doch scheinbar konsonante Akkord erfordert einen kleinen Zusatz zu unseren bisherigen Satzregeln, wenigstens eine neue Nutzanwendung:

Im Quartsextakkord ist der einzige verdoppelungsfähige Ton die Prim; die Quarte und Sexte dürfen als Dissonanzen niemals verdoppelt werden **(dissonante Töne werden nicht verdoppelt).** Die Prim des Quartsextakkordes ist dessen selbstverständlicher Baßton, da der Akkord sonst notwendig als Tonika verstanden werden würde.

Der neue Akkord erfordert seine besondere Chiffre nämlich D^{6}_{4} (»Dominant-Quartsext«); die nachfolgende selbstverständliche Fortschreitung zum reinen Dreiklang der Dominante zeigen wir an durch $\div$ oder $^{5}_{3}$.

Wir lassen nun die Bezeichnung jedes Einzeltones als Prim, Terz oder Quint (mit 1, 3, 5) fallen und markieren vielmehr mit T, S und D die Harmonie, in deren Sinne der einzelne Ton verstanden wird, und zwar nehmen wir jedes dieser Zeichen als weiter geltend an, bis ein neues eintritt. Zahlen wenden wir dagegen an zur Charakterisierung der dissonanten Töne, sowohl der charakteristischen Dissonanzen als der Durchgangs- und Wechselnoten. Um

allen Zweifel zu beseitigen und zugleich für künftige kompliziertere Fälle vorzusorgen, geben wir den Zahlen eine ein für allemal feststehende Größenbedeutung, nämlich:

1 = Prim
2 = große Sekunde
3 = Terz
4 = reine Quarte
5 = Quinte
6 = große Sexte
7 = kleine Septime.

Sollten wir einer anderen Größe bedürfen, so bedienen wir uns der Hilfszeichen < und >:

< erhöht um einen halben Ton
> erniedrigt um einen halben Ton.

---

15. Freiere Handhabung der natürlichen Harmonisierung.

Damit sind wir instand gesetzt, unsere Melodie in einer neuen vereinfachten Weise zu bezeichnen, welche die Harmonie bestimmt anzeigt und zugleich die dissonanten Töne als solche heraushebt:





NB. Die Punkte .. bedeuten Wiederholung der Harmonie.

Die mehrstimmige Bearbeitung auf Grund dieser Bezeichnung kann nun aber schon mit den bisher aufgewiesenen Mitteln eine mehrfach verschiedene werden, nämlich:

1. Mit Beteiligung sämtlicher Stimmen auch an der Figuration, entweder a) innerhalb der von der Melodiestimme eingehaltenen Grenzen, also durchaus Note gegen Note, oder aber b) über diese hinaus, so daß die Begleitstimmen zum Teil auch die Achtelbewegung bringen, wo die Melodie längere Noten hat.

2. Mit bloßer Hinstellung der Harmonie in längeren Werten, so daß die Begleitstimmen sich nur bewegen, wenn eine neue Harmonie eintritt oder eine Verlegung notwendig wird. An Stelle der lang ausgehaltenen Akkorde kann auch eine kurze Markierung derselben auf die Zeit ihres Eintritts gebraucht werden oder aber irgend eine Zerlegung der Akkorde in Gestalt des Arpeggio oder anderer Manieren.

Erstere Art der Bearbeitung würde ebenso wie unsere ersten Versuche eine Ausarbeitung für vier Singstimmen (gemischten Chor oder Soloquartett) vorstellen können, letztere ein Arrangement für eine die Melodie vortragende Singstimme mit instrumentaler Begleitung. Im letzteren Falle kann man die Begleitung vierstimmig setzen, so daß sie ohne die Melodie einen vollen Satz vorstellt, ja es ist sogar durchaus zu empfehlen, wenn man nicht die ganze Melodie von der Begleitung mitspielen läßt, in der Begleitung nicht Töne auszulassen, die nach unsern Vorschriften (§ 9) einer

deutlichen Harmonie nicht fehlen dürfen. Doch ist auch wieder ein vollständiges Ignorieren der mitgehenden Melodiestimme nicht möglich. Wir werden das eingehender zu untersuchen haben, wenn wir eine solche Bearbeitung unternehmen (S. 59). Zunächst setzen wir unsere Melodie Note gegen Note, aber mit eventueller Benutzung weiterer figurativen Mittel der § 13 besprochenen Art (Durchgangs- und Wechselnoten), nur nicht bei den Schlüssen der vier viertaktigen Teile. Ausdrücklich geben wir auch die Einführung der charakteristischen Dissonanzen (6 der Subdominante, 7 der Dominante) für die Begleitstimmen frei:



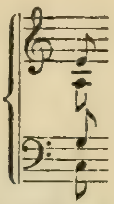
*) Das Zeichen = zeigt die Umdeutung aus einer Funktion in eine andere an, z. B. T=S bedeutet: Tonika wird Subdominante.



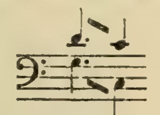


Der Schüler prüfe die Arbeit genau nach den untergeschriebenen Harmoniebestimmungen und überzeuge sich, welche die oberhalb mit Zahlen markierten dissonanten Töne sind; er konstatiere besonders, welche von denselben charakteristische Dissonanzen sind und welche nur durchgehende Töne (es wird ihm auffallen, daß die charakteristische Septime bei der Dominante in der Gestalt eines Durchgangstones eintreten kann und dann besonders gut klingt).

Noch einige besondere Bemerkungen: Bei NB.[1] wechselt die Tonart, indem derselbe Akkord, welcher den zweiten Halbsatz (Takt 5—8) als Tonika abschließt, als Subdominante den zweiten (in G-dur stehenden) beginnt. Die hier erfolgende Umdeutung der Tonika zur Subdominante (T = S) hätte verdeutlicht werden können durch Hinzufügung der für die Subdominante charakteristischen Sexte:

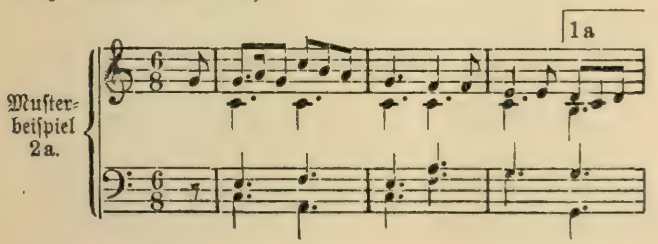


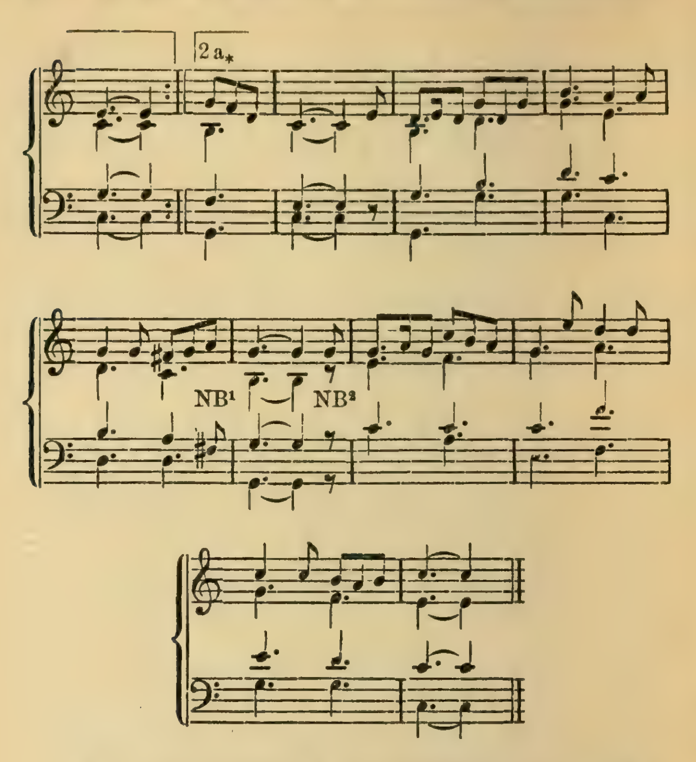
Bei NB.[3] erfolgt die Rückkehr zur alten Tonart, indem die den 3. Halbsatz abschließende Tonika (g+) zur Dominante umgedeutet wird; die Rückwendung ist verdeutlicht worden durch Figuration der Alt- und Baßstimme (Umlegung mit Durchgangstönen) und Eintritt der für die Dominante charakteristischen Septime f auf den Beginn des 4. Halbsatzes. Bei NB.[2] und NB.[4] entsteht durch die Sexte bei der Subdominante scheinbar ein Mollakkord, da zufällig die Quinte fehlt (welche ja nach § 9 fehlen darf). Dieser scheinbare Mollakkord tritt bei NB.[2] sogar mit Verdoppelung seiner scheinbaren Terz in Parallelbewegung ein:



was ein großer Fehler sein würde, wenn es sich um einen wirklichen a-Mollakkord handelte; das c ist aber, wie die Funktionsbezeichnung ausweist, Grundton, der Akkord ist ein C-dur-Akkord, diese Verdoppelung daher durchaus tadellos.

Wir setzen nun dasselbe Beispiel so aus, daß die drei Unterstimmen keinerlei Figuration mitmachen, sondern nur die Harmonie verdeutlichen:





Anm. Bei NB.¹ muß die Tenorstimme von a nach fis treten, weil sonst durch die Figuration der Melodie Oktavenparallelen $\left(\begin{matrix}a-g\\a-g\end{matrix}\right)$ entstehen. Bei NB.² beginnen Tenor und Baß zusammen auf c (Einklang), obgleich sie zusammen auf g (Oktave) geendet haben; derlei innerhalb eines Melodieteils unzulässige Führungen kann man sich allenfalls erlauben, wo, wie hier, ein Schluß und neuer Anfang sich deutlich gegen einander abgrenzen, sogar mit einer Pause. Die Verdoppelung der Septime (nach dem Wiederholungszeichen bei *) ist nicht zu tadeln, da sie nur auf einen leichten Taktteil in figurativer Fortbewegung durch die Töne des Akkords erfolgt.

An solcher Stelle (im Durchgange) ist jederlei Dissonanzverdoppelung statthaft (vgl. z. B. im Musterbeispiel 2 im 3. Takt des G-dur-Teils die doppelte Quarte $\left.\begin{matrix}g\\g\end{matrix}\right)$.

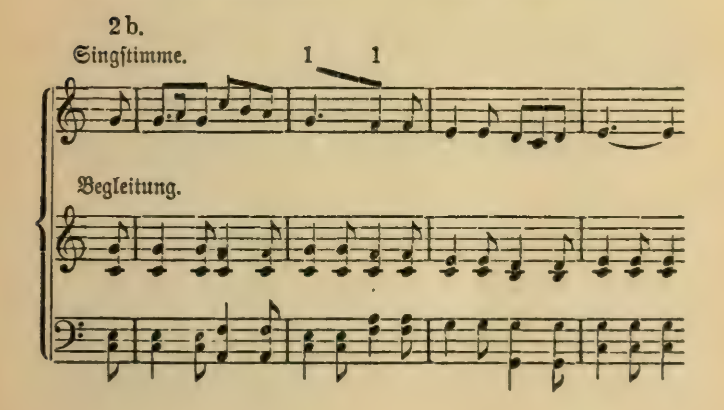
Versuchen wir nun aus dieser letzten Bearbeitung (2a) unserer Melodie eine die Melodie nicht mitspielende, in sich vollständige Begleitung abzuleiten, so sind für eine solche, wenn sie in ausgehaltenen oder wiederholt angegebenen Akkorden besteht, folgende Gesichtspunkte festzuhalten:

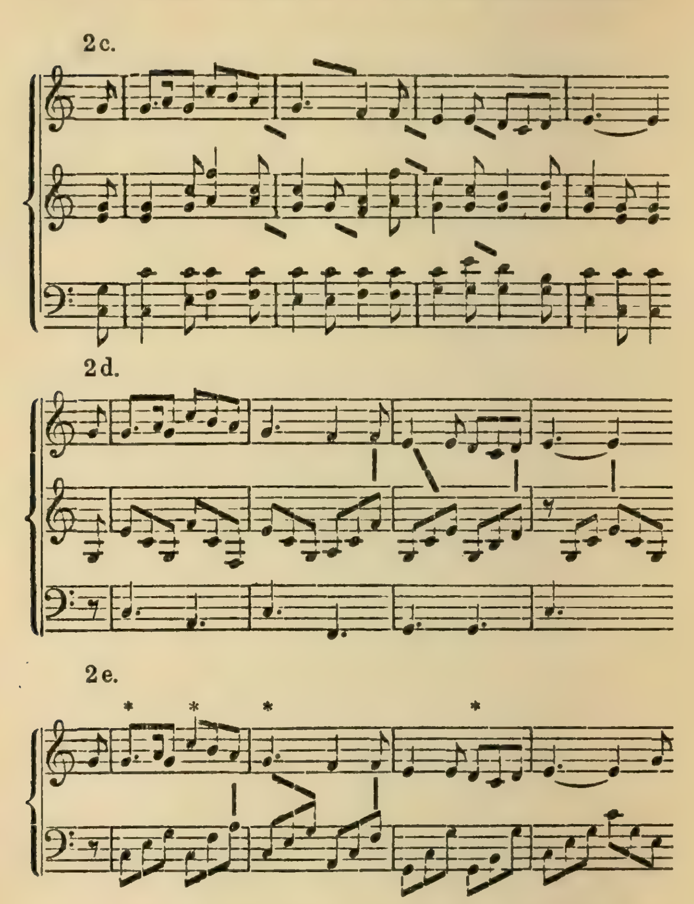
1. **Oktaven** (auch in Gegenbewegung) **der Baßstimme mit der Melodie sind durchaus falsch.**

2. Quintenparallelen darf **keine** der vier Stimmen mit der Melodie machen.

3. Die Oberstimme, und wenn die Begleitung gelegentlich über die Melodie hinaustritt (was durchaus nicht zu verbieten ist), auch eine der Mittelstimmen darf gelegentlich im Einklang mit der Melodie gehen. Für den Baß könnte eine solche Erlaubnis nur dann gegeben werden, wenn der Baß die ganze Melodie (oder mindestens einen größeren Teil der Melodie) erhielte und die gesamte übrige Begleitung also über der Melodie läge.

Einige Anfänge mögen das deutlicher machen:



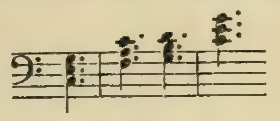


2d ist ein figurierter dreistimmiger, 2e sogar ein figurierter zweistimmiger Satz; beide stellen durch eine akkordisch figurierte Begleitstimme mehrere weitere Stimmen mit vor, aber nicht in voller Wirklichkeit, sondern nur andeutungsweise. Die durch das Arpeggio nachträglich gebrachten Töne wirken soweit füllend, daß sie die Leerheit der Oktaven und Quinten auf den schweren Zeiten (bei *) aufheben;

aber sie werden doch nicht so sehr als Vertretung wirklicher Stimmen aufgefaßt, daß z. B. Führungen wie diese:



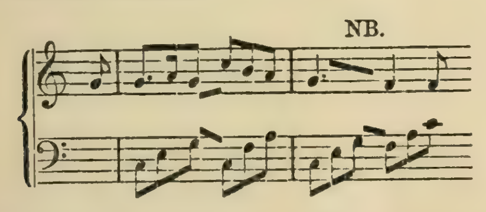
als ebenso fehlerhaft empfunden würden wie:



Vielmehr sucht in solchen Fällen das Ohr Sekundanschlüsse zwischen einander näher liegenden Tönen der Figuration auf:



Zu hüten hat man sich bei solchen Begleitungen in gebrochenen Akkorden vor effektiven offenen Oktaven oder Quinten mit der Melodie:



besonders solchen mit Sekundanschluß (NB.), die durchaus unter die physiologischen Hörerscheinungen gerechnet werden müssen, deren üblen Effekt keine musikalische Deutung beseitigen kann. Bei dem g↗c / g↘c im ersten Takt überwiegt dagegen mehr die Deutung im Sinne sukzessiven Eintritts der Töne eines Akkordes. Diese Unterscheidung ist nicht willkürlich; denn der Komponist kann jederzeit aus einer Form der Brechung

in eine andere übergehen, und ein solcher Übergang erfolgt zumeist mit Sekundanschluß:

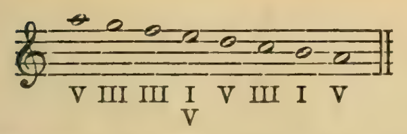


17.—24. Aufgabe. Bearbeitung der Volksliedermelodien der 9.—12. Aufgabe zuerst chormäßig im Satz Note gegen Note mit den neuen Mitteln (Aufsuchung der entbehrlichen Harmoniewirkungen mit Annahme von Durchgängen und charakteristischen Dissonanzen in der Melodie), und sodann mit einer instrumentalen Begleitung (selbständig vierstimmig und in freieren Formen).

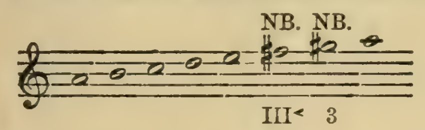
---

16. Die Harmonisierung von Mollmelodien.

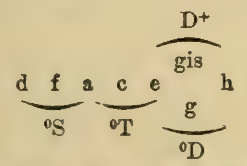
Aus § 5—6 wissen wir, daß an sich jede sich streng an die Grundskala haltende Melodie nicht nur einer Deutung im Dursinne, sondern auch einer solchen im Mollsinne fähig ist. Die Bestimmungen für den mehrstimmigen Satz, welche wir § 8—11 entwickelt haben, gelten ebenso für Moll wie für Dur. Wenn wir trotzdem unsere Harmonisierungsversuche auf Dur beschränkt haben, so geschah das lediglich darum, weil das Moll unserer Tage sich nicht streng an die Grundskala hält und die strenge Dreiklängigkeit der Tonartsysteme des § 7 durchbricht, indem es neben der vorzeichnungsmäßigen Molldominante sich einer Durdominante bedient. Die Vermischung von Moll- und Durbeziehungen in der modernen Molltonart spricht sich auch schon darin aus, daß die Molltonleiter gewöhnlich nicht als zwischen Prim und Prim, sondern zwischen Quint und Quint (Grundton) der Tonika laufend vorgestellt wird, z. B. A-moll:



Im Aufsteigen zu dieser Quinte wird nach Analogie der Durskala ein abschließender Halbton (Leitton) eingeführt, und um zu diesem zu gelangen, ohne einen verbotenen übermäßigen Schritt (S. 30) zu machen, auch noch der vorhergehende Ton, die Terz der Mollsubdominante, erhöht:

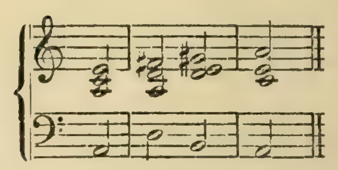


Der Leitton zu a (gis) ist zu verstehen als Terz der Durdominante, das fis aber nicht als Terz einer Dursubdominante, sondern als erhöhte Terz der Mollsubdominante, so daß wir ein System von vier Dreiklängen bekommen:



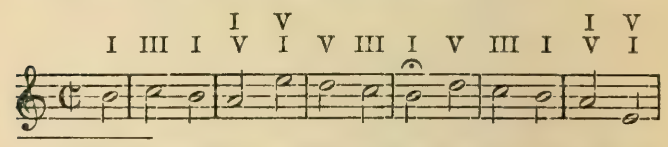
Die Durdominante ist auch in Moll ein der Tonika nahe verwandter Akkord, nämlich der Gegenklang der Tonika, der Oberklang desselben Tones, dessen Unterklang die Tonika ist. Dagegen wäre eine Dursubdominante der Oberklang eines Tones, der zwei Quinten abliegt von dem Tone, dessen Unterklang die Tonika ist, der also mit dieser nicht mehr direkt verwandt ist. Der Ton fis ist durchaus zunächst nur selbstverständlicher Durchgangston zwischen Prim und Terz der Durdominante und hat auf Deutung als Harmoniebestandteil (Terz) keinen Anspruch. Erst sein häufiger Gebrauch als Nebennote von gis konnte darauf führen, ihn auch zur Bildung von Scheinakkorden zu benutzen, vor allem also einer scheinbaren Dursubdominante, welche wir

als solche durchaus leugnen müssen. Der d-Durakkord in A-moll ist vielmehr stets als sogenannter **alterierter Akkord** zu bezeichnen, als $S^{III<}$ (Mollsubdominante mit erhöher Terz). Seine Einführung ist strenggenommen nur dann ganz gerechtfertigt, wenn dem fis das gis unmittelbar in derselben Stimme folgt:

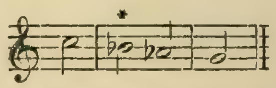


Alle Akkorde, in denen dieser Ton (die $III^{<}$ der Subdominante) auftritt, werden mit dem Namen **Akkorde der dorischen Sexte** belegt.*)

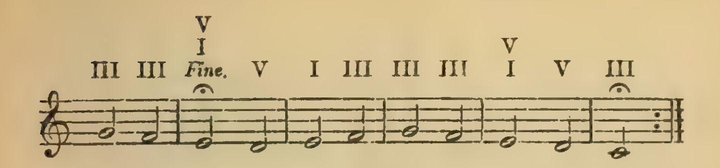
Ehe wir zur Bearbeitung moderner Mollmelodien schreiten, wollen wir wenigstens an einem Beispiele die älteren Zeiten geläufige reine Mollharmonik zeigen. Es diene dazu der alte Choral „Da Jesus am Kreuzesstamm":



*) Aus Gründen, deren Erklärungen wir auf später aufschieben müssen. Wird in Dur die Mollsubdominante eingeführt, so bedingt deren Terz unter Umständen im Übergange von oder zur Prim der Tonika als Durchgangston die **erniedrigte Terz der Dominante**:



Dieser Ton kann entsprechend der dorischen Sexte fis in A-moll als „**phrygische Terz**" bezeichnet werden. Die daraus scheinbar entstehende Molldominante in Dur ist ebensowenig ein wirklicher Akkord wie die S^{+} in Moll, muß vielmehr durchaus als $D^{3>}$ bezeichnet werden. Auch dieser „Akkord der phrygischen Terz" ist strenggenommen nur vor $^{\circ}c$ an seinem Platze und zwar wenn b selbst nach as weitergeht.



Die Melodie wird in Choralbüchern als in einer der alten Kirchentonarten, nämlich der phrygischen stehend bezeichnet. Welche Bewandtnis es mit den alten Tonarten hat, werden wir später zeigen. Zunächst genüge der Hinweis, daß alle „phrygischen" Melodien mehr oder minder im Geiste des reinen Moll gedacht sind. Die Ausarbeitung dieser Melodie in reinen Dreiklängen entsprechend unsern ersten Bearbeitungen von Durmelodien wird etwa so ausfallen müssen:

Musterbeispiel 3.

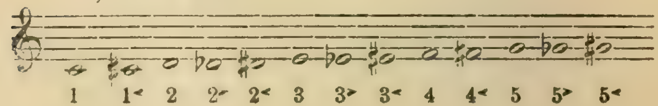
Fine.

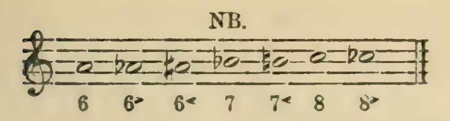
Mit Einfügung der ohne Fehler möglichen Durchgänge und Wechselnoten würde der Satz diese Gestalt annehmen:

(an den mit ♯ überschriebenen Stellen könnte gis statt g genommen werden, aber nicht mit Veränderung der harmonischen Bedeutung, durchaus nur als Wechselnote).

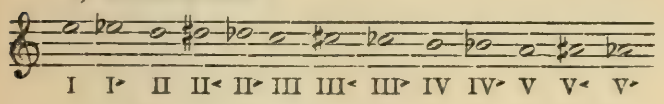
Um auch in den Mollharmonien die durchgehenden Töne genau bezeichnen zu können, bedarf es der Ergänzung der unserer Bezifferung durch die Feststellung der Größenbedeutung der Intervallzahlen für Moll. Diese entspricht in allem Detail derjenigen für Dur:

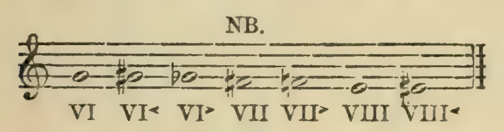
1) C-dur-Akkord.





2) A-moll-Akkord.





Alle Zahlen bedeuten die als rein oder groß bezeichneten Stufengrößen, nur die 7 (VII) die *kleine* (natürliche) Septime. Alle durch die einfache Zahl bestimmten Intervalle heißen aber hier *schlichte*, z. B. ist g die schlichte Sexte unter e, a die schlichte Sexte über c, alle mit < heißen erhöhte, alle mit > erniedrigte. Die mit < sind *nach oben*, die mit > *nach unten* **strebende Töne.**

Weitere Beispiele der Durchführung reiner Mollharmonik gibt der Katechismus des Generalbaßspiels unter C. II. (Schottische Lieder in reiner Mollharmonisierung). Der Nachweis einer Möglichkeit der Durchführung des reinen Mollgeschlechts ohne Einführung der Durdominante ist mehr von allgemein ästhetischem Interesse, besonders für die Beurteilung älterer Musik; hier, wo es sich um die Einführung in die Praxis unserer Zeit handelt, können wir davon absehen und gehen vielmehr direkt über zu Bearbeitungen, welche sich je nach dem Zusammenhange und der Führung der zu bearbeitenden Melodie der ^{0}D oder D^{+} bedienen. Insbesondere bei Schlußbildungen wird direkt vor der Tonika nicht die Moll-, sondern die Dur-Dominante einzuführen sein, und Halbschlüsse von der Tonika oder Subdominante zur Dominante werden gleichfalls die Durform bevorzugen; dagegen wird vor der Subdominante die Molldominante ihre eigentliche Stelle

haben. Denn während die natürliche Ordnung der Hauptklänge in der Kadenz der Durtonart

$$T - S - D - T$$

ist, wie schon jetzt der Schüler bemerkt haben wird und wie er aus jeder beliebigen Komposition (am wenigsten freilich aus Chorälen) ersehen kann, ordnen sich die beiden Dominanten der Molltonart, wenn die Durdominante außer Betracht gelassen wird, umgekehrt:

$$^{o}T - {}^{o}D - {}^{o}S - {}^{o}T$$

Tritt nun aber die Durdominante in die Mollharmonik ein, so ist deren Stelle vor der abschließenden Tonika:

$$^{o}T - {}^{o}D - {}^{o}S - D^{+} - {}^{o}T$$

Wenn auch nicht immer und überall solche weitausholenden Kadenzen zu suchen sind, vielmehr oft genug nur eine der Dominanten sich zwischen zwei Toniken einschiebt, so sind doch diese Formeln durchaus typische und ist daher ihre geläufige Beherrschung von größtem Nutzen für den Schüler. Zwischen Subdominante und Dominante tritt in Dur und Moll gewöhnlich der Dominant-Quartsextakkord auf, in Moll mit erniedrigster Sexte ($D_{4}^{6>}$, kleiner Quartsextakkord). Die Durdominante nimmt in Moll ebenso wie in Dur als charakteristische Dissonanz die kleine Septime an. Die

charakteristischen Dissonanzen

der eigentlichen Hauptklänge der Molltonart sind daher entsprechend der umgekehrten Rolle, welche den beiden Dominanten im strengen Mollsinne zufällt:

die Sexte (VI) bei der Molldominante = D^{VI},
die Septime (VII) bei der Mollsubdominante = S^{VII}.

Mit ersterer werden wir nur selten zu schaffen haben, da die Molldominante in der modernen Musik durch die Durdominante stark verdrängt ist; doch ist die scheinkonsonante Form des Akkords, welche entsteht, wenn die V fehlt (z. B.

in A-moll: h^{VI}_{V} (= g) eine sehr schätzenswerte Erscheinung der Mollharmonik. Wie in Dur die Sexte bei der Subdominante, wenn die Quinte fehlt, einen Mollakkord ergibt und zwar den Parallelklang (vgl. S. 15, Aufg. 3; die beiden Klänge stehen zu einander in dem Verhältnis der Toniken von Paralleltonarten), so entsteht auch im Moll durch die Sexte bei der Molldominante, wenn die Quinte fehlt, der Parallelklang. Wir werden fürderhin, um diese Bildung ausdrücklich verlangen oder ins Auge fassen zu können, durch ein der Funktionsbezeichnung angehängtes p den Parallelklang bezeichnen, also:

in C-dur ist **Sp** = Subdominante mit Sexte ohne Quinte = f a d (= ^{0}a)
in A-moll ist **^{0}Dp** = Molldominante mit Sexte ohne Quinte = d g h (= g$^+$).

Wir lesen diese neuen Chiffren als „Subdominant-Parallele", „Molldominant-Parallele" usw.

Wie bereits zu Musterbeispiel 2 bemerkt wurde, ist in dem Parallelklange der Subdominante in Dur die Verdoppelung der scheinbaren Terz darum fehlerlos, weil diese scheinbare Terz in Wirklichkeit Prim und Grundton ist. Das gleiche gilt für den Parallelklang der ^{0}D in Moll, dessen scheinbare Terz ebenfalls Prim (doch nicht Grundton) ist, daher sehr wohl verdoppelt werden kann:



17. Die Parallelklänge.

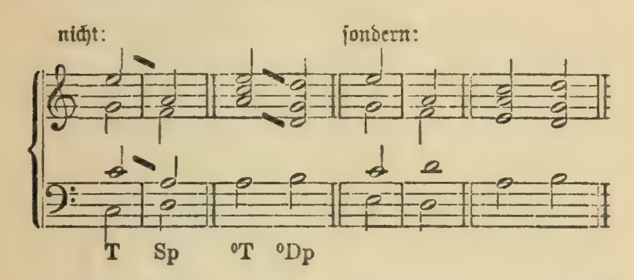
Aber diese Scheinharmonien können auch als wirkliche Harmonien behandelt werden. Sowohl der Parallelklang der Dur-Subdominante (in Dur) als der Parallelklang der Moll-Dominante (in Moll) können, obgleich weder in C-dur ein wirklicher D-moll-Akkord noch in A-moll ein wirklicher G-dur-Akkord ernstlich die Harmoniebedeutung bestimmen kann, im Satze mit den Eigenschaften auftreten, die wirklichen Harmonien zukommen, nämlich mit Verdoppelung des scheinbaren Grundtones, der in Dur sogar eigentlich Dissonanz ist (6):



Doch ist die parallele Verdoppelung dieser Grundtöne zu meiden; sie lenkt allzusehr die Aufmerksamkeit auf die betr. Töne und ist daher nur tadellos, wenn der Akkord aus einem Parallelklange zu einem Hauptklange umgedeutet wird, d. h. wenn eine Modulation erfolgt, z. B.



Auch für die Scheinprim der Sp (Terz der S) in Dur und die Scheinquint der °Dp in Moll (Sexte der °D) ist die parallele Verdoppelung zu meiden:

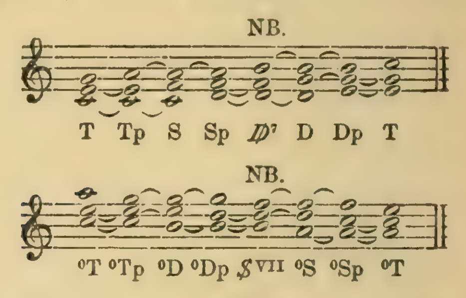


Nachdem wir einmal je eine Möglichkeit der Bildung eines Parallelklanges als Stellvertreter des Hauptklanges aus leitereigenen Tönen erkannt haben, ist es nicht länger aufzuschieben, daß wir auch die anderen aus Tönen derselben Skala bildbaren Akkorde gegenteiligen Klanggeschlechts in den Kreis unserer Betrachtung ziehen. Denn wir wissen ja, daß dieselbe Grundskala sowohl auf ein System von drei Durakkorden als ein solches von drei Mollakkorden bezogen werden kann, daß also tatsächlich aus den Tönen der C-dur-Tonart auch die sämtlichen drei Hauptklänge der a-Molltonart oder umgekehrt aus den Tönen der a-Molltonart die sämtlichen drei Hauptklänge der C-dur-Tonart gebildet werden können. Beide Tonarten heißen ja wegen dieser vollkommenen Gemeinsamkeit der sämtlichen Töne „Paralleltonarten“ und die drei Hauptklänge der einen sind die Parallelklänge derjenigen der andern:

S T D °S °T °D
d f a c e g h d und d f a c e g h d
Sp Tp Dp °Sp °Tp °Dp

Freilich ist für diese anderen Parallelklänge die Möglichkeit der Stellvertretung nicht ebenso durch eine charakteristische Dissonanz vermittelt. Doch begreifen wir die Entstehung der Parallelklänge, wenn wir den als normal aufgestellten

Übergang aus einem Akkorde in den andern in den **Kadenzformeln** durch dieselben vermitteln:



Mit Ausnahme der unvollständigen Septimenakkorde bei NB. ($\not{D}^7$ und $\not{S}^{VII}$, d. h. beide mit fehlender Prim) haben wir eine Kette sämtlicher möglichen Dreiklangsbildungen von der Tonika beginnend wieder bis zur Tonika, in der immer nur eine Stimme einen Sekundschritt ausführt. Die in dieser innigen melodischen Verbindung sich offenbarende Gesetzmäßigkeit der durch die dazwischengeschobenen Parallelklänge vermittelten beiden Kadenzen kann man wohl als eine Art Offenbarung der innersten Natur der Harmonieverkettungen ansehen. Vierstimmig könnte dieselbe Folge auch die vierstimmigen Formen der Dominanten (mit ihren charakteristischen Dissonanzen) mit aufnehmen:



Halten wir zunächst an diesen Bereicherungen der Kadenzen fest, derart, daß wir

zwischen T und S die Tp
" S " D " Sp
" ^{0}T " ^{0}D " ^{0}Tp
" ^{0}D " ^{0}S " ^{0}Dp

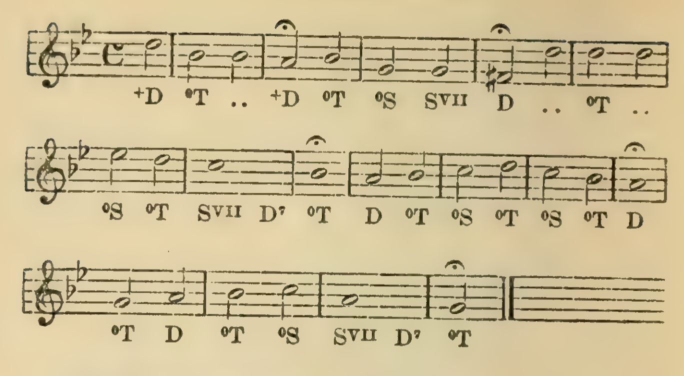
als natürliche Zwischenglieder betrachten und die Möglichkeit einer Schlußbildung durch Dp — T bzw. ^{0}Sp — ^{0}T ins Auge fassen, so vermannigfaltigen sich die Wege, die uns für die Harmonisierung zu Gebote stehen, bereits sehr, ohne daß wir darum die Beziehung auf je drei Hauptklänge in jeder Tonart aufgeben. Denn ein Parallelklang ist uns nichts prinzipiell anderes, sondern nur ein Stellvertreter oder Vermittler. Nehmen wir auch noch den bereits besprochenen Quartsextakkord der Dominante hinzu, so erkennen wir eine große Zahl von Kadenzbildungen als möglich, die im Grunde nichts anderes sind als kleine Variierungen der eigentlichen Hauptkadenzen:

T — S — D — T und ^{0}T — ^{0}D — ^{0}S — ^{0}T

nämlich z. B.:

T — Sp — D — T
Tp — S — Dp — T
T — Sp — D^{6}_{4} — $\overset{+}{\therefore}$ — T
^{0}T — ^{0}S — $D^{6>}_{4}$ — $\overset{+}{\therefore}$ — ^{0}T
^{0}Tp — ^{0}Dp — ^{0}S — ^{0}T usw.

Halten wir uns nicht länger mit theoretischen Vorbereitungen auf, sondern treten wieder in die praktische Arbeit ein, so gilt es vor allem an einer Anzahl von Mollbeispielen unsere Kräfte zu erproben und das bisher Aufgeschobene nachzuholen. Als viertes Musterbeispiel wählen wir den Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid", den wir unter Beschränkung auf die Hauptharmonien, aber mit Zulassung der Durdominante und der charakteristischen Dissonanzen harmonisieren.

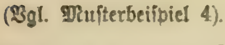


Die Arbeit wird nun so ausfallen:

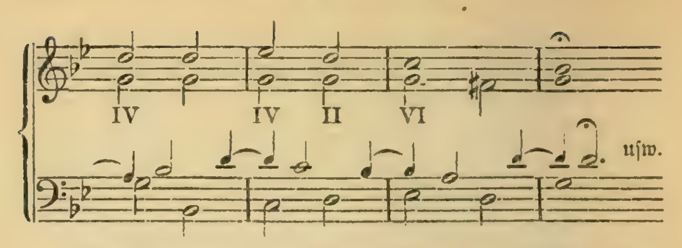
Musterbeispiel 4.

Der Schüler versuche selbst die Ausarbeitung dieses Chorals nach der beigeschriebenen Bezifferung und vergleiche seine Arbeit mit dem Musterbeispiel, um sich über etwaige Abweichungen ein Urteil zu bilden. Sprünge, die besonderer Motivierung bedürften, kommen in keiner Stimme vor. Die Notwendigkeit, in dem D^7 vor der 3. Fermate die Quinte auszulassen, ist leicht zu erkennen; entweder müßte der Alt auf den Leittonschritt fis g verzichten und nach d herunter gehen oder es entstände ein zu weiter Abstand zwischen Tenor und Alt. Die Einfügung von Durchgangstönen mag der Schüler selbst unternehmen; dieselbe ist nicht vollständig durchzuführen, da zu viele glatte Sekundanschlüsse aller Stimmen vorliegen.

Dagegen wollen wir nun noch ein *neues Figurationsmittel* einführen, welches das Verständnis für eine Reihe weiterer Dissonanzbildungen zu erschließen geneigt ist, nämlich die *Synkopierung*, d. h. das *Hinüberbinden* eines Tones aus einer Harmonie in die nachfolgende, derart, daß er erst auf die zweite Hälfte des Notenwertes fortschreitet. Wird er in der neuen Harmonie Dissonanz (*Vorhalt*), so muß er durchaus Sekundfortschreitung machen, da *es ein Fehler ist, von dissonanten Tönen abzuspringen*. Führen wir in der Tenorstimme des obigen Satzes die Synkopierung durch, so dürfen wir zu Beginn jeder Choralzeile mit einer Pause beginnen:


(Vgl. Musterbeispiel 4).





Die Vollendung der Arbeit bleibe dem Schüler überlassen; es sei nur noch auf zweierlei aufmerksam gemacht:

1) man meidet den Vorhalt vor Tönen die in derselben Oktave eine andere Stimme hält, schreibt also nicht gern:

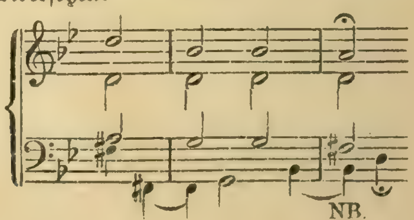


daher wird in der letzten Zeile der Baß besser eine Oktave tiefer beginnen.

2) in Fällen, wo die zu synkopierende Stimme die Terz hat, beginnt man nicht mit einer Pause, sondern setzt den Ton zuerst an und repetiert ihn, z. B. zu Anfang der letzten Zeile:



Es ist nicht ohne weiteres möglich, einen Note gegen Note gesetzten Satz in dieser Weise nachträglich zu synkopieren; vielmehr wird man, um die Synkopierung durchführen zu können, gelegentlich den Satz ändern müssen. Z. B. würde sich die Baßstimme bereits vor der ersten Fermate der Synkopierung widersetzen:



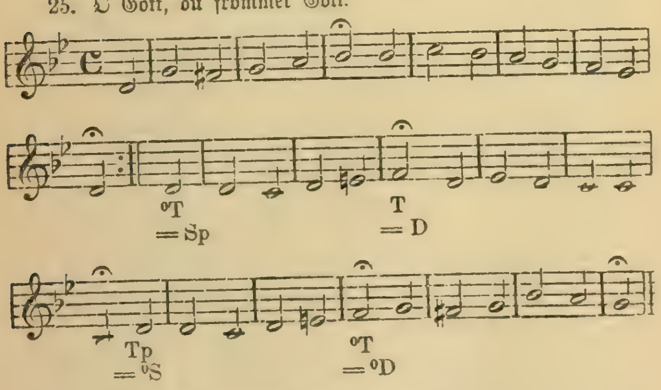
Hier ist unter der Fermate b dissonant geworden und müßte Sekundfortschreitung machen, die aber unmöglich ist; will man in solchem Falle eine anderweite Änderung meiden, so geht man am besten ohne Bindung direkt auf d weiter:



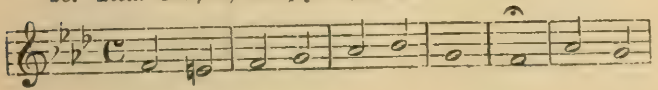
Folgende Choräle werden in der Weise des 4. Musterbeispiels zunächst Note gegen Note gesetzt und dann in einer der vier Stimmen fortgesetzt synkopiert. Die vorkommenden Modulationen sind angezeigt, um die unnatürliche Beschränkung auf eine Tonart aufzuheben:

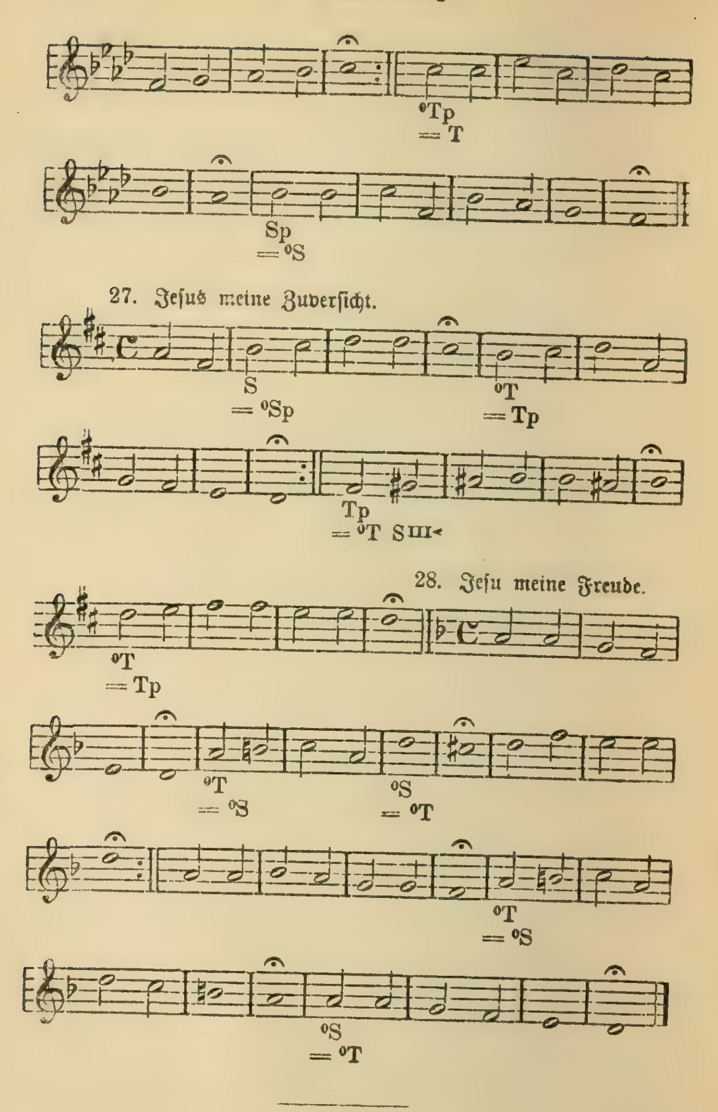
Aufgaben 25—28 (Choräle).

25. O Gott, du frommer Gott.



26. Mein Gott, ich bin jetzt erschienen.




°Tp
= T
Sp
= °S
27. Jesus meine Zuversicht.
S
= °Sp
°T
= Tp
Tp
= °T SIII<
28. Jesu meine Freude.
°T
= Tp
°T
= °S
°S
= °T
°T
= °S
°S
= °T

18. Schluß, Halbschluß, Trugschluß, Leittonwechselklänge.

Nicht immer fallen mit den mit Fermaten bezeichneten Abschnitten der Choralmelodie harmonische Schlußbildungen zusammen, welche dem Rückgange von einer Dominante zur Tonika entsprechen; vielmehr wird nicht selten gerade bei solchem Ruhepunkte auf einer andern als der tonischen Harmonie Halt gemacht, sei es, daß in eine fremde Tonart moduliert und der Schluß zu deren Tonika gemacht wird, oder daß, ohne die Tonart zu verlassen, zu einer der Dominanten geschritten wird. Schlüsse zur Tonika sowohl der Haupttonart als auch anderer durch Modulation eingeschobenen Tonarten heißen **Ganzschlüsse:**

in Dur: D — T; ^{0}S — T; S — T,
in Moll: ^{0}S — ^{0}T; D — ^{0}T; ^{0}D — ^{0}T.

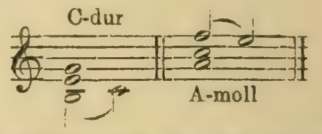
Bei allen diesen Schlußbildungen nimmt die der Tonika vorausgehende Harmonie gern die charakteristische Dissonanz an oder schickt dieselbe dem reinen Dreiklange nach:



Dagegen ist für alle **Halbschlüsse**, d. h. Stillstände auf einer der Dominanten die *Vermeidung der charakteristischen Dissonanzen* notwendig; besonders in der Choral-Harmonisierung ist diese Enthaltung durchaus geboten. Aber es ist nicht notwendig, daß solche vorübergehende Ruhepunkte den Grundton der betreffenden Harmonie als Baßton erhalten, sondern auch die Terz darf bei ihnen als Baßton auftreten:

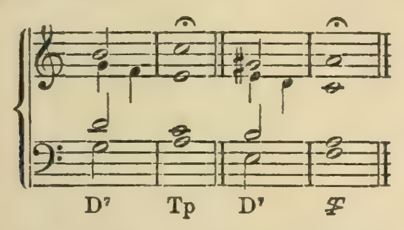


Eine dritte Gattung schlußartiger Wirkungen entsteht, wenn *anstatt der erwarteten Tonika eine scheinkonsonante stellvertretende Form derselben* eintritt; diese Bildungen heißen **Trugschlüsse**. Außer der bereits aufgewiesenen scheinkonsonanten Nebenform der Harmonien, welche durch Einstellung der Sexte statt der Quinte entstand (*Parallelklang*), gibt es nun aber noch eine zweite, die durch *Einstellung des Leittons zur Prim statt der Prim* entsteht. In Dur ist, wie wir wissen, die kleine Untersekunde der natürliche und leitereigene Leitton, in Moll die kleine Obersekunde:



In beiden Fällen ergibt der statt der Prim eingestellte Leitton einen Klang gegenteiligen Geschlechts, weshalb wir ihn *Leittonwechselklang* nennen. Wir bezeichnen diesen Akkord, indem wir das Zeichen < (Leitton nach oben) oder > (Leitton von oben) durch den die Funktion anzeigenden

Buchstaben ziehen; Ŧ ist also ein Mollakkord, der durch Einstellung der kleinen Untersekunde statt der Prim in die Durtonika entsteht, Ŧ ein Durakkord, der durch Einstellung der kleinen Obersekunde in die Molltonika entsteht. Alle die verschiedenen möglichen Arten der Trugschlüsse haben das gemeinsam, daß sie eine dieser Formen an die Stelle der reinen Tonika bei der Schlußbildung setzen. Die gewöhnlichste Formel für den Trugschluß in Dur ist D^7—Tp, die für den Trugschluß in Moll D^7—Ŧ. Beide sind durch die Praxis etwa gleichzeitig gefunden worden und werden vollständig übereinstimmend behandelt: der Dominantgrundton tritt eine Stufe aufwärts und in der Trugharmonie (eben der scheinkonsonanten Form der Tonika) wird die Terz verdoppelt:

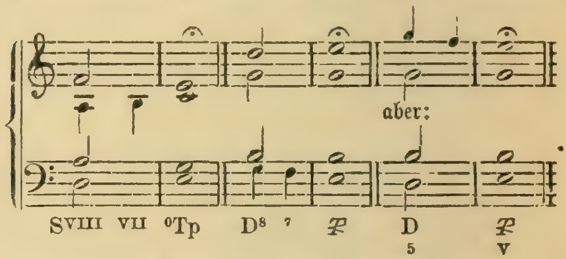


Nicht selten entlehnt aber die Durtonart die nicht leitereigene Moll-Trugschluß-Formel oder die Molltonart die nicht leitereigene Dur-Trugschluß-Formel:



In beiden Fällen findet eigentlich eine leichte Ausweichung in die Variante der Haupttonart statt (Moll statt Dur, Dur statt Moll desselben Grundtones).

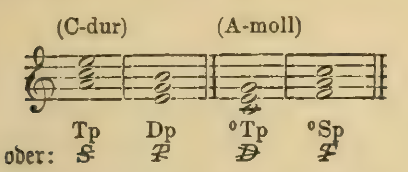
Aber damit sind die Möglichkeiten nicht erschöpft; denn zunächst ist der Molltonart keineswegs die leitereigene Trugschlußbildung mittels der Tonika-Parallele versagt und ebensowenig der Durtonart die mittels des leitereigenen Leittonwechselklanges der Tonika. Auch bei diesen ist Terzverdoppelung in der Scheinharmonie wünschenswert, aber die sonst für die Trugschlüsse charakteristische stufenweise Aufwärtsbewegung der Baßstimme vom Grundtone der Dominante ist für ^0S—^0Tp nicht obligatorisch, da sie nicht den Grundton der Scheinharmonie erreicht, und für D^7—$\not{T}$ unmöglich:



Die Erkenntnis der Möglichkeit der Stellvertretung einer Harmonie durch ihren Leittonwechselklang ist von großer Bedeutung für unsere fernere Beurteilung der Harmoniefolgen und unsere weiteren Harmonisierungs-Übungen. Denn dieselbe beschränkt sich keineswegs auf den tonischen Akkord, sondern ist leitereigen auch für die Subdominante der Durtonart und die Dominante der Molltonart möglich, während sie für die Dominante in Dur und die ^{0}Subdominante in Moll einen leiterfremden Ton einführt:



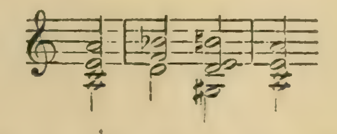
Wir sehen also, daß von den drei leitereigenen Mollklängen der Durtonart und von den drei leitereigenen Durklängen der Molltonart je zwei eine zweifache Deutung zulassen, nämlich als Parallelklänge oder Leittonwechselklänge:



Der Leittonwechselklang der ⁺Dominante und °Subdominante bringen leiterfremde Töne, sind aber Harmonien von großer Wirkung und besonders 𝑆 ist als sogenannter Akkord der neapolitanischen Sexte als starkes Ausdrucksmittel (vertiefte Subdominantwirkung) bekannt und beliebt (vgl. S. 35):



Bemerkenswert ist, daß bei dieser Folge (die aber gern durch das auflösende a zwischen b und gis überbrückt wird) der Querstand b—h nicht nur erlaubt, sondern beinahe geboten ist. Man schwächt nur die Wirkung ohne irgend welchen Gewinn, wenn man ihn meidet. Als Regel kann man merken, daß überall, wo ein verminderter Terzschritt gemacht werden kann, die chromatische Fortschreitung vernachlässigt werden darf; es ist also zwar möglich, so zu schreiben:



aber der obigen Führung durchaus nicht vorzuziehen.

Die Einführung von 𝐷 ist dadurch wesentlich erschwert, daß der Grundton der Hauptharmonie (D) fehlt:



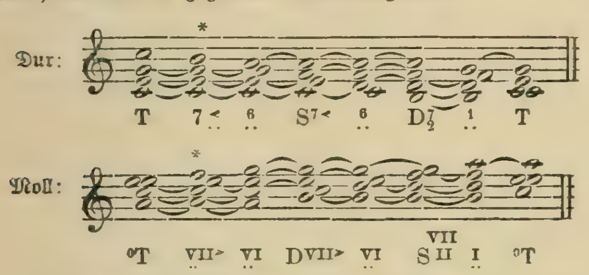
Dieser Akkord wird **Akkord der lydischen Quarte** genannt, wofür wir die Begründung erst bei Besprechung der alten Kirchentonarten geben können (vgl. § 38).

Ob die eine oder die andere Deutung angewendet wird, ist, wie die Trugschlüsse beweisen, keineswegs gleichgültig; denn die Trugschlußbildung beruht eben darauf, daß wir eine **Tonika** erwarten und auch wirklich eintreten hören, nur nicht in reiner Gestalt, sondern in einer Verkleidung als Scheinkonsonanz (Parallelklang oder Leittonwechselklang der $^+$- oder ^{0}Tonika). In allen diesen Fällen würde also die andere Deutung falsch sein; also

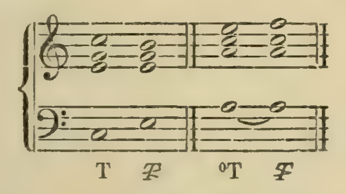
nicht:	D^7 — S̸	sondern:	D^7 — Tp
„	D^7 — ^0Sp	„	D^7 — T̸
„	S^{VII} — D̸	„	S^{VII} — ^0Tp
„	S^{VII} — Dp	„	S^{VII} — T̸.

Damit ergeben sich für uns außer den S. 72 aufgewiesenen einige neue Stellungen innerhalb der natürlichen Harmoniebewegung für die Dreiklänge gegenteiligen Klanggeschlechts: die Tp tritt nicht nur zwischen Tonika und Subdominante, sondern auch hinter die Dominante an Stelle der Tonika, die ^0Tp nicht nur zwischen ^0T und ^0D, sondern auch hinter die ^0S an Stelle der Tonika; die Bedeutung des Akkords e g h in C-dur beschränkt sich nicht auf die Stellvertretung der Dominante oder Vorhaltsbildung innerhalb derselben ($D^{6\ 5}$), sondern kann ebenfalls nach der D oder S (auch ^0S) statt der Tonika erscheinen, und f a c in A-moll ist kaum minder häufig als Vertretung der Tonika (T̸) denn als Vertretung der ^0S. Eine weitere logisch motivierte Einführung des Leittonwechselklanges der Tonika enthüllt uns aber die folgende Kette viertöniger Bildungen,

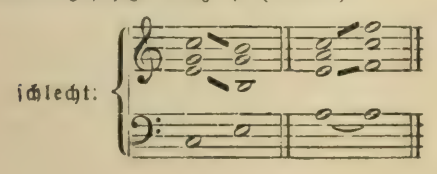
die nur eine neue figurative Verkleidung der Hauptkadenz T — S^6 — D^7 — T bzw. ^0T — D^{VI} — S^{VII} — ^0T ist, ähnlich der S. 72 gegebenen Dreiklangskette:



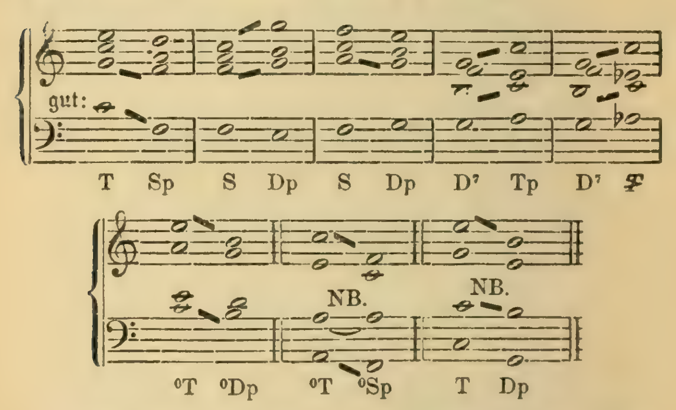
Hier erscheint bei * in Dur und Moll der Leittonwechselklang der Tonika direkt nach der Tonika vor dem Übertritt in die S bzw. ^0D, sobald im 2. Akkord die Prim weggelassen wird:



Auch die Leittonwechselklänge können durchaus wie die Parallelklänge als wirkliche Harmonien behandelt werden; d. h. man kann ihre Primen bzw. Grundtöne verdoppeln, obgleich dieselben im Sinne der Hauptharmonien Terzen oder aber Dissonanzen sind. Doch bleibt in beiden Fällen die sprungweise parallele Verdoppelung des Tones bedenklich, der in der Hauptharmonie überhaupt nicht verdoppelungsfähige Terz ist (Leitton):



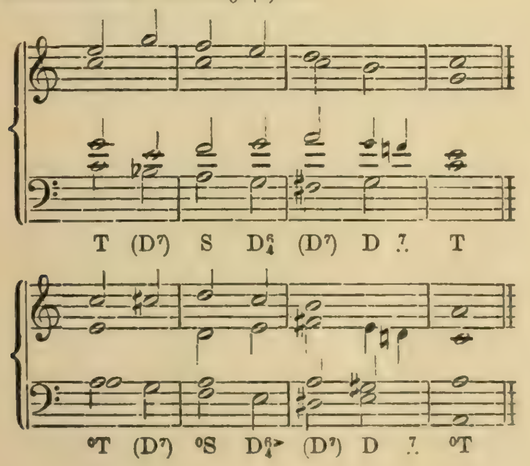
Nur im Falle damit eine Modulation eingeleitet wird, d. h. wenn Ŧ zu °D, °S oder °T, bzw. Ŧ zu S, D oder T umgedeutet wird und die weitere Kadenzierung in diesem Sinne unmittelbar anschließt, sind auch diese Führungen korrekt; denn ihre fehlerhafte Wirkung beruht eben lediglich darauf, daß sie durch die Verdoppelung in erhöhtem Maße die Aufmerksamkeit auf Töne lenken, denen, wenn nicht moduliert wird, die Verdoppelung nicht zukommt. Ganz unbedenklich ist aber eben darum die Verdoppelung (auch die parallele) der Scheinterzen, soweit sie in der vertretenen Hauptharmonie keiner Einschränkung unterliegt:



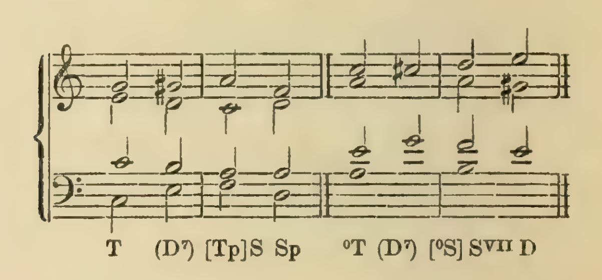
Hier sind die beiden letzten Verdoppelungen schlecht, wenn keine Modulation stattfindet, gut aber, wenn sie stattfindet:



Wir sind nun mit der Erkenntnis des Wesens der Nebenharmonien der Tonart soweit ausgerüstet, daß wir unsere erste Art der Harmoniebestimmung, nämlich die durch Bezeichnung der Töne der Melodie als Bestandteile der drei Hauptharmonien der Tonart durch eine zweite ersetzen können, für welche wir nicht blindlings die Töne der Melodie als Führer annehmen, sondern vielmehr die natürliche Kadenzierung, den normalen Rundlauf der Harmoniebewegung durch die Funktionen (T — S — D — T bzw. °T — °D — °S — °T) nebst ihren unvollständigen Formen und Bereicherungen durch Zwischenharmonien ins Auge fassen und von ihr aus die Melodieführung zu verstehen versuchen. Zugleich ziehen wir aber fortgesetzt die Möglichkeit der Modulation in Frage. Bei den Chorälen verraten Anfang und Schluß des Ganzen die Haupttonart, die Teilschlüsse aber weisen oft zwingend auf verwandte fremde Tonarten hin, zu welchen der Weg durch irgend eine Umdeutung der Funktionen zu finden ist. Einen letzten lästigen Zwang heben wir noch auf, indem wir freigeben, Kadenzen zu Harmonien der Tonart zu machen, ohne eigentlich diese zu verlassen, also z. B. einem leitereigenen Akkorde seine Dominante oder auch Subdominante vorauszuschicken:



Solche Harmonien, die eigentlich nur der Vorbereitung, zwingenden Einführung der folgenden dienen, stellen wir als „Zwischendominanten“ in eine runde Klammer ( ), welche anzeigt, daß die Funktionsbezeichnung in solchem Falle nicht von der Haupttonart aus zu verstehen ist, sondern daß für sie der direkt nachfolgende Akkord als Tonika gilt; natürlich muß der folgende Akkord ein konsonanter oder doch scheinkonsonanter sein, ein Dur- oder ein Mollakkord, da nur ein solcher Tonika sein kann; erscheint der Akkord, dessen Dominante der geklammerte ist, irgendwie durch Dissonanz modifiziert, so soll die Bezifferung den eigentlich erwarteten aber durch Anderswendung vermiedenen also ausfallenden Akkord in eckiger Klammer [ ] anzeigen, z. B.:

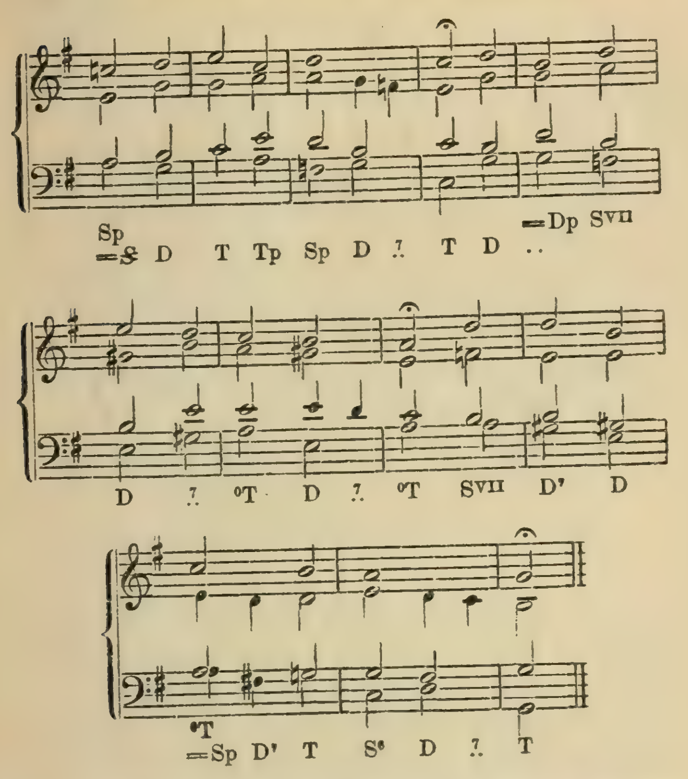


Das folgende Musterbeispiel zeige zunächst die Anwendung der neuen Mittel:

Choral: Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

Muster-beispiel 5.

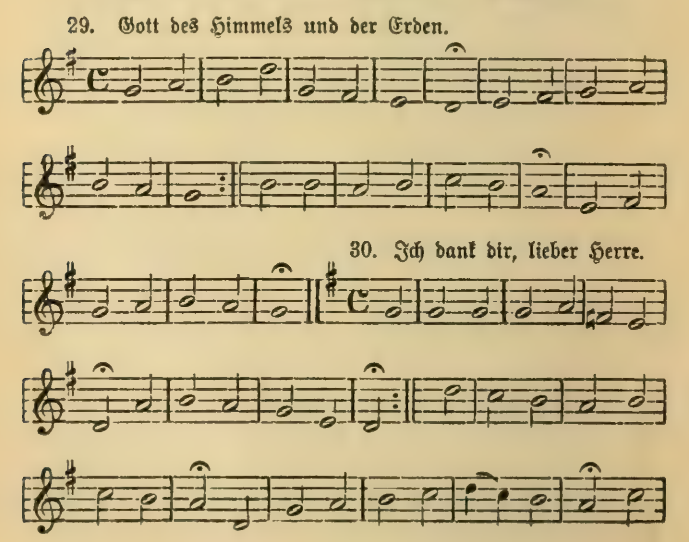
T Tp S Sp D T (D) D Tp

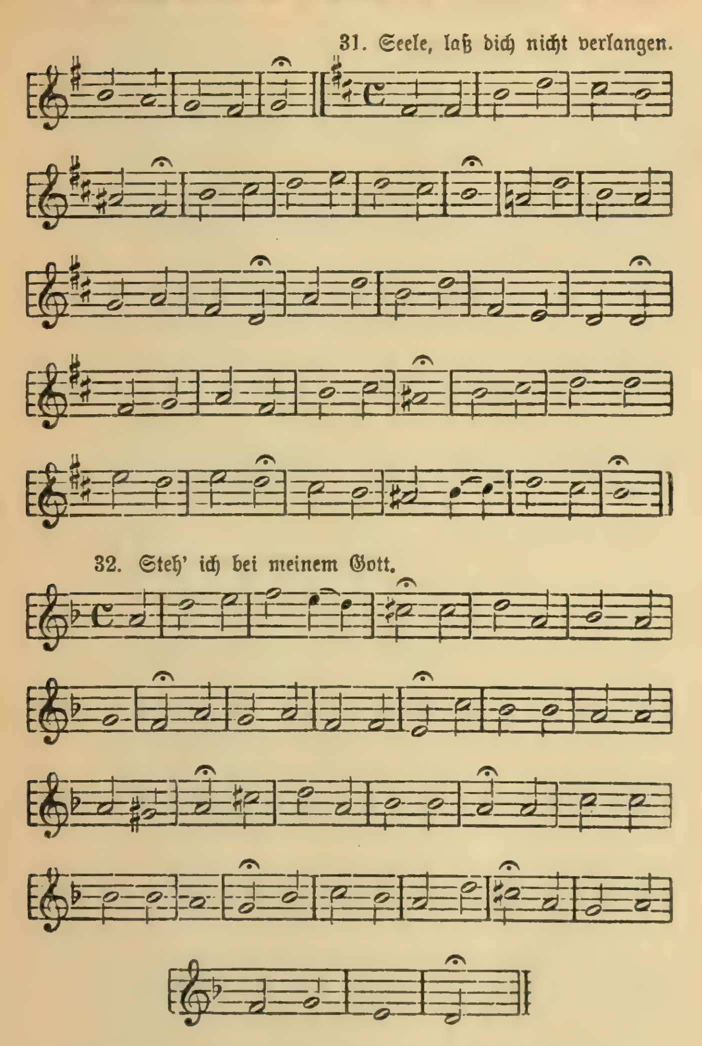


Hierzu einige Bemerkungen: Die mehrmalige Wiederholung desselben Tones in der Melodie gibt gern Gelegenheit zu einem *terzenweisen Hinabsteigen* des Basses mit den Grundtönen der Harmonie, so daß die Melodietöne die Bedeutungen 1 III 5 oder V 3 I nacheinander annehmen; die umgekehrte Ordnung widerspräche zwar der natürlichen Kadenzierung wenigstens in Moll nicht (°T °Tp °D), ist aber auch da seltener, weil die Mollkadenzen überwiegend den Durkadenzen nachgebildet werden und die °D meist fehlt. Der Schluß der ersten Melodiezeile könnte auch als wirkliche Modulation zur Tonart der Dominante gedeutet werden

(T = S — D — T); da aber nicht nur die Rückkehr zur Haupttonart sofort erfolgt, sondern sogar nach wenigen Noten in die Subdominant-Tonart übergetreten wird, so ist es wohl richtiger, in den a+ d+ nur einen „vorbereiteten Halbschluß" zu sehen. Die Modulation nach A-moll in der 3.—4. Zeile ist nicht notwendig geboten; der Stillstand der Melodie auf d hätte auch als Halbschluß in G-dur gedeutet werden können. Wir sehen, daß diese freiere Art der Harmonisierung ziemlich viel Spielraum gibt; mit der freien Wahl stellt sich auch die Qual der Skrupel ein, die aber überwunden werden muß. Deshalb gehe der Schüler ohne Zagen an die seine Kräfte durchaus nicht übersteigende Aufgabe heran; sein natürliches Gefühl wird ihm in Fällen des Zweifels schon den rechten Weg weisen, und wenn nicht: so wird sein Ohr ihm bald ein untrüglicher Richter werden, der ihm sagt, was er anders hätte machen müssen.

Aufgabe 29—32 (Choräle)
mit den erweiterten neuen Mitteln zu harmonisieren.



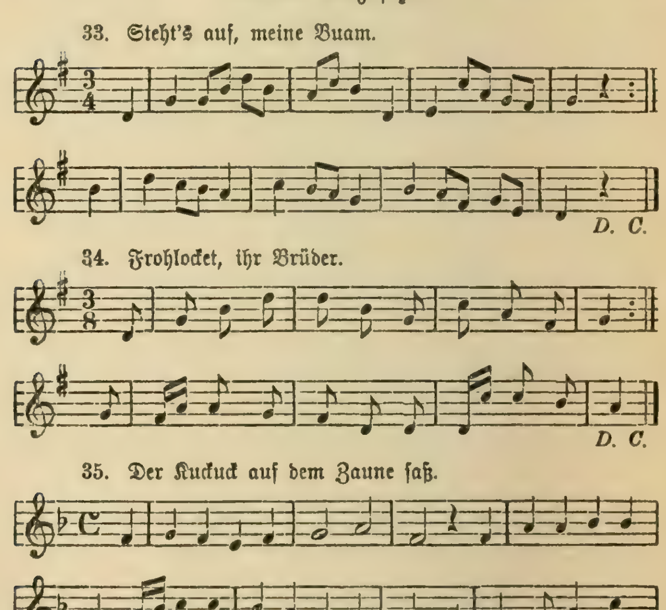


Und nun nehmen wir auch unsere Volkslieder=Bearbeitungen wieder auf. Der Schüler wird bald bemerken, daß

das Volkslied in viel geringerem Maße die Einführung der Parallelklänge und Leittonwechselklänge verträgt als der Choral, daß es sich mit Vorliebe in den reinen Dreiklängen der drei tonalen Funktionen bewegt. Er lasse sich nicht zu einer komplizierten Bearbeitung verleiten, wo dieselbe seinem Gefühl widerstreitet. Die schlichte Natur solcher reinen Harmonik wirkt für die künstlerische Erziehung im hohen Grade stärkend und fördernd.

Aufgabe 33—36 (Volkslieder). *)

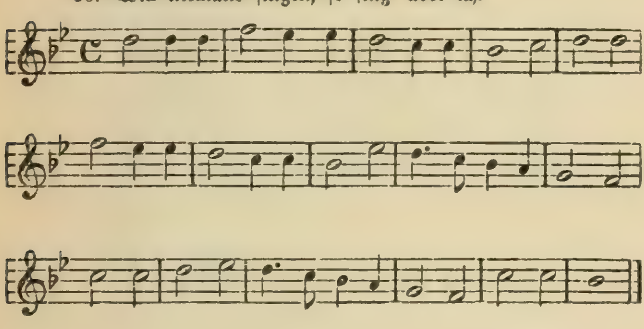
a) Vierstimmig Note gegen Note und b) einstimmig mit Klavier auszusetzen.



*) An Stelle der hier mitgeteilten Melodien wird der Schüler beliebige andere, die ihm geläufig sind, zu setzen Verlangen spüren, was durchaus gutzuheißen ist.



36. Will niemand singen, so sing' aber ich.



---

19. Überblick über die möglichen Dissonanz-bildungen.

Da es nur zweierlei Klänge und nur dreierlei Funktionen derselben gibt, so können wir unterscheiden:

I. Tonika-Dissonanzen
II. Subdominant-Dissonanzen } in Dur.
III. Dominant-Dissonanzen

IV. Tonika-Dissonanzen
V. Subdominant-Dissonanzen } in Moll.
VI. Dominant-Dissonanzen

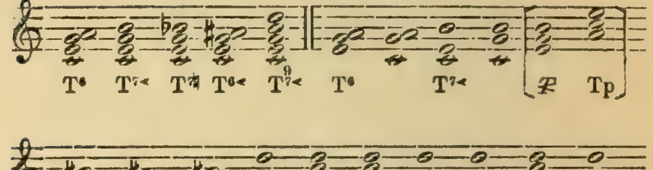
Je nach der Art der Störung der Konsonanz des Klanges dagegen müssen wir unterscheiden Dissonanzen, welche entstehen durch

a) Hinzufügung dissonanter Töne zum vollständigen Klange (Zusätze)
b) Verzögerung von Akkordtönen durch fremde Töne (Vorhalte)
c) Wegbewegung von Akkordtönen durch fremde Töne (Durchgänge, Wechselnoten)
d) Chromatische Veränderung von Akkordtönen (alterierte Töne).

Diese vier Arten von Dissonanzbildung können aber in mannigfacher Weise kombiniert an jedem der Klänge der ersten Klassifikation zur Erscheinung kommen. Wir stellen wenigstens die wichtigsten derselben hier tabellarisch zusammen.

A. Durtonart (C-dur)

Ia. Zusätze zur Durtonika.*)



*) Daß es keine charakteristischen Zusatztöne zur Tonika geben kann, wurde bereits hervorgehoben. Alle diese Bildungen sind daher als zufällige zu betrachten, gleichsam als wenn sie durch eine der Fortschreitungsweisen von b) oder c) entstanden wären. Wir müssen sie alle gesondert aufführen, weil es dem Komponisten unverwehrt ist, solche Akkorde gelegentlich ohne Vorbereitung auftreten zu lassen, z. B. wenn der C-dur-Akkord ausgehalten wird und neue Stimmen demselben die Zusätze beifügen, wo also weder von einem Zulangebleiben eines vorhergehenden (Vorhalt), noch von einem Fortschreiten zu einem folgenden hinüber (Durchgang) die Rede sein kann. Natürlich wird aber eine vernünftige musikalische Logik solche Akkorde ähnlich weiterführen als wenn die dissonierenden Töne vorbereitet eingetreten oder durchgangsweise ergriffen worden wären.

Ib. Vorhalte innerhalb der Tonika*):

(sämtliche ♭ und ♮ können auch fehlen)

2▸ 1 II◂ 1 2◂ 3 4 3 4(◂) 5 6(▸) 5

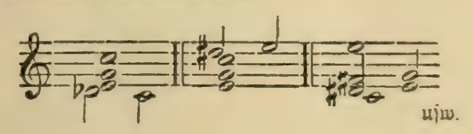
4 [◂] 5 II◂ 1 2[◂] 3 II◂ 1 6[▸] 5 4 3
2 [◂] 3 4[◂] 5 II◂ 1 4[◂] 5 4 3 2▸ 1
2[◂] 3

6▸ 5 6▸ 5 6[▸] 5 4[◂] 5 4 3
2▸ 1 2▸ 1 2[◂] 3 2[▸] 1 II◂ 1
4 3

2◂ 3 4◂ 6 6▸ 5 6▸ 6 6▸ 5 2◂ 3
2▸ 1 4 3 II◂ 1 2◂ 3 4 3 4◂ 5
II◂ 1 2▸ 1

---

*) Werden Töne, vor denen Vorhalte geschehen, trotzdem noch durch andere Stimmen gebracht, so entstehen wieder eine Reihe neuer noch auffallenderer Zusammenklänge:





Ic. Durchgänge von der Tonika aus:

5 6 3 2 3 4 (<) 5 4 (<) 8 7 1 2
[1 II]

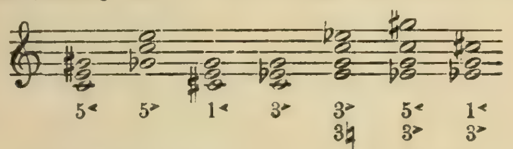
5 6 5 4 3 4 5 6 3 2
3 4 3 2 5 4 3 2 1 II [<]

3 4 3 2 3 4 1 2 1 II<
1 2 1 2 1 II< 5 6> 5 4

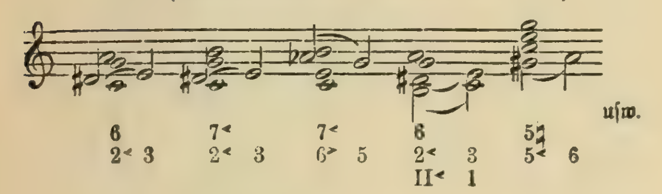
5 6 5 4 1 II< 1 2
1 II< 1 2 5 4 5 6
3 2 3 4

Id. Alterierte Akkorde der Tonika:

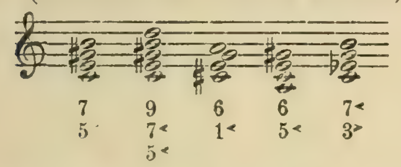
(auch vierstimmig mit der reinen Form des alterierten Tones)



Ie. (Kombinationen von Ia. mit Ib.):

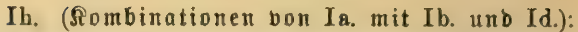


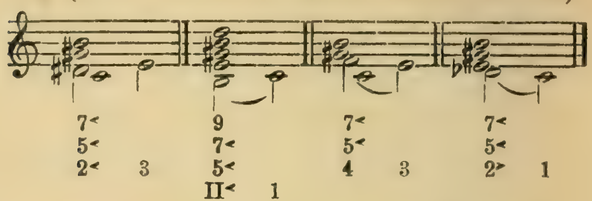
If. (Kombination von Ia. mit Ie.):



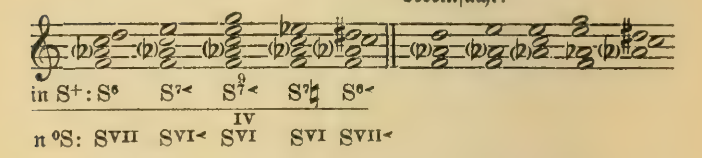
Ig. Kombinationen von Ib. mit Id.):







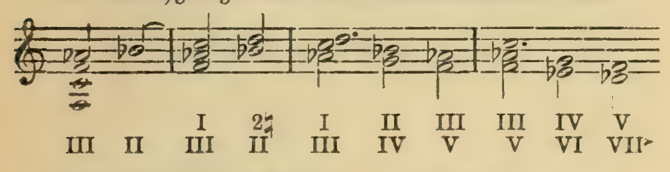
IIa. Zusätze zur Subdominante (S oder °S):



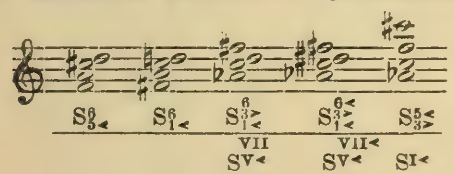




Ic. Durchgänge von der °Subdominante aus:



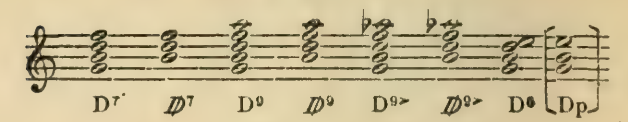
IId. Alterierte Akkorde der Subdominante:



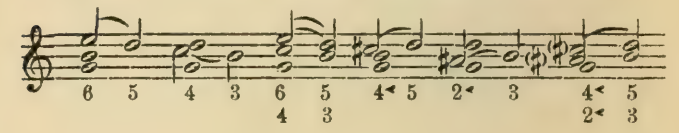
IIe. Kombinationen:

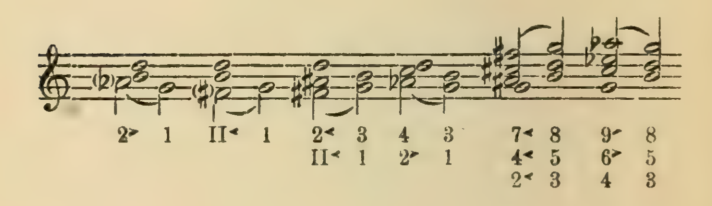


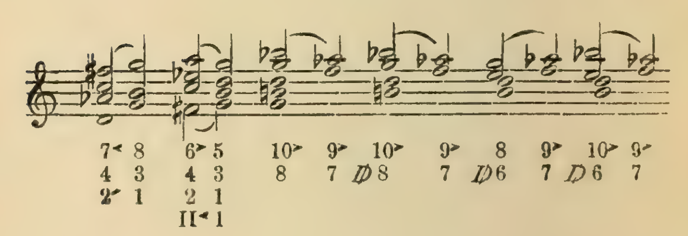
IIIa. Zusätze zur Dominante:



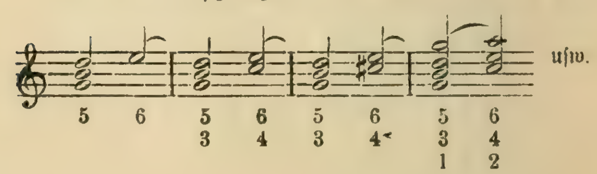
IIIb. Vorhalte in der Dominantharmonie:







IIIc. Durchgänge von der Dominante aus:

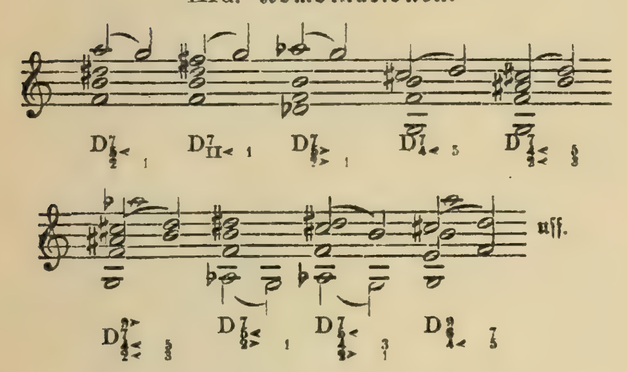


IIIc. Alterierte Gestaltungen der Dominante:

mit Septime:

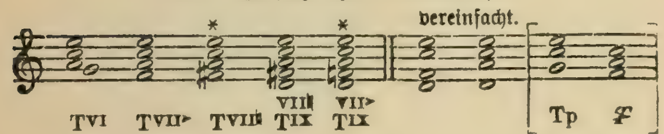
5< 5> 1< 3> D7 D7 D7 D7

IIId. Kombinationen:

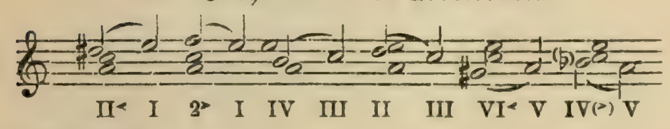


B. Molltonart (A-moll.)

IVa. Zusätze zur Tonika*):



IVb. Vorhalte in der Molltonika:



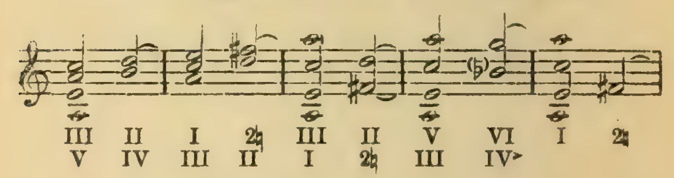
---

*) Vgl. S. 94 Anm.





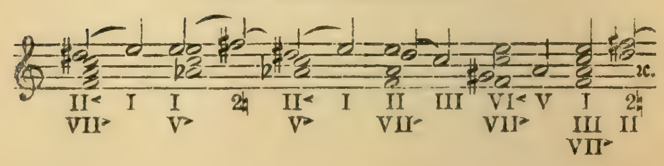
IVc. Durchgänge von der Molltonika aus:



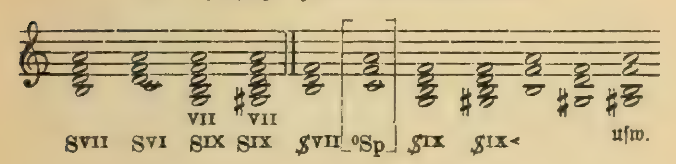
IVd. Alterierte Formen der Molltonika:



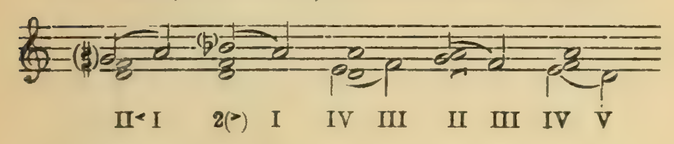
IVe. Kombinationen:

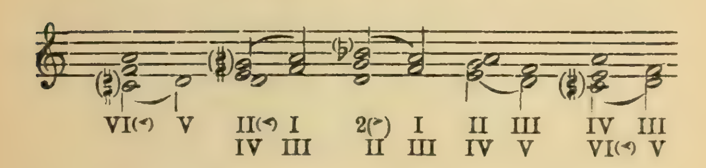


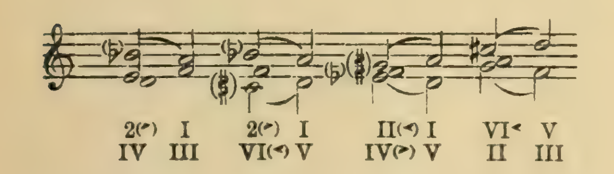
Va. Zusätze zur °Subdominante:



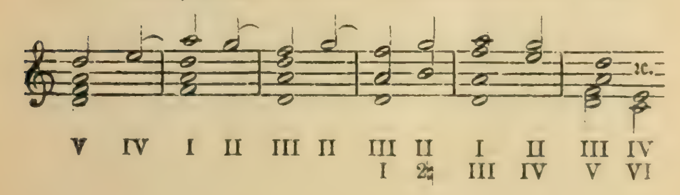
Vb. Vorhalte innerhalb der °Subdominante:



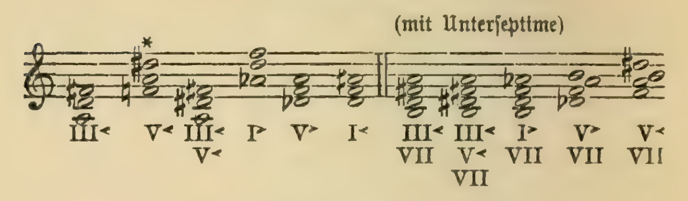




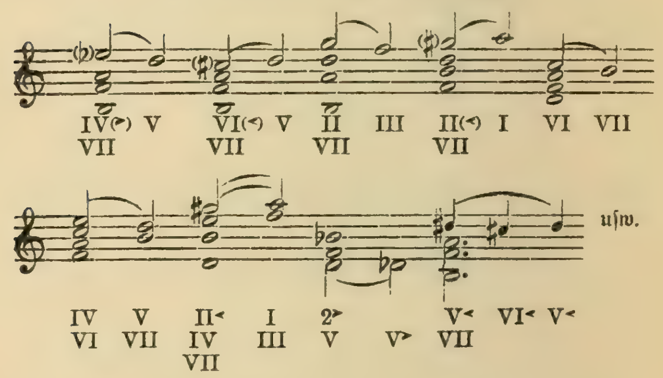
Vc. Durchgänge von der °Subdominante aus:



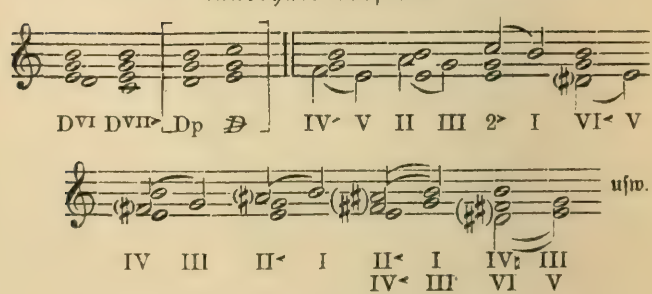
Vd. Chromatische Veränderungen der °Subdominante:



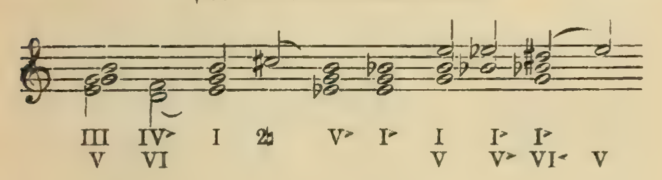
Ve. Weitere Kombinationen:



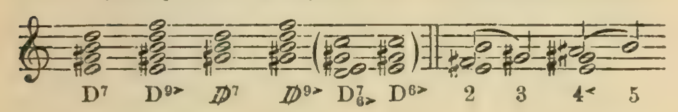
VIa. Zusätze zur Molldominante und Vorhalte innerhalb derselben:

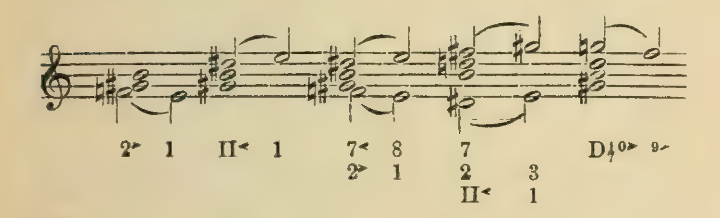


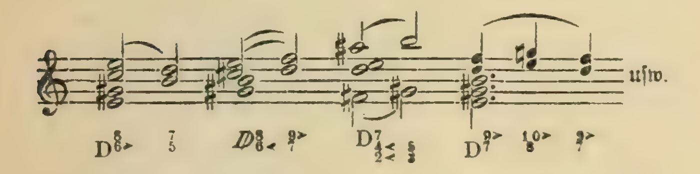
VIb. Durchgänge, Alterationen und Kombinationen für die Molldominante:



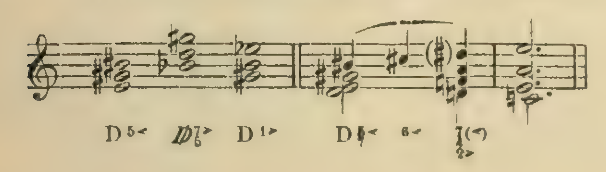
VIc. Zusätze und Vorhalte in der Durdominante:







VId. Alteration ꝛc. innerhalb der Durdominante:





Es ist durchaus nützlich und daher zu empfehlen, ein oder ein paar Mal sämtliche Möglichkeiten (wir haben nur die einigermaßen praktisch bedeutsamen herausgegriffen) in mehreren Tonarten Revue passieren zu lassen, nicht, um diese oder jene herauszufinden, die noch wenig benutzt ist, sondern nur um den Blick frei zu machen und der Phantasie alle Wege offen zu halten. Das Resultat ist ungefähr, daß innerhalb des Rahmens einer Tonart fast alle drei- oder auch viertönigen Kombinationen der 12 Töne des temperierten Systems möglich sind (manche sogar in mehrerlei Schreibweise). Es wäre aber ein arger und in seinen Folgen sehr verhängnisvoller Fehlschuß, darum die Theorie der geschlossenen Tonart, der leitereigenen Harmonik der drei Klänge: Tonika, Dominante und Subdominante gering zu achten; gerade das Gegenteil muß die Folge sein: der Ausblick auf die unerschöpfliche Fülle der Möglichkeiten der freien melodischen Figurierung muß die Überzeugung bestärken, daß nur von einer einfachen, festen Grundlage aus ein sicheres, schwindelfreies Vordringen in dieses Meer schwankender Bildungen denkbar ist.

---

20. Die Harmonieschritte.

Ehe wir dazu übergehen, das durch die vorausgehenden Übungen im Harmonisieren gegebener Melodien erstarkte Gefühl für die Logik der Harmoniefolgen an der selbständigen Erfindung kleiner Tonstücke zu prüfen und weiter zu entwickeln, müssen wir wenigstens in den Hauptlinien das Gebiet der Modulation umreißen, um nicht Wege und Mittel des

Wechsels der Tonart bei den eigenen Kompositionsversuchen allzusehr dem Zufall anheimzugeben. So lange wir gegebene Melodien vor uns hatten, noch dazu solche von längst vertrautem Klange und wenigstens zum Teil sehr bestimmtem harmonischen Gehalt, war diese Gefahr nicht groß; mit dem Moment aber, wo die eigene Phantasie auch die Melodie erzeugen soll, ist ein sicheres Steuer nicht mehr zu entbehren. Ein solches Steuer durch das endlose Meer der Möglichkeiten gibt zunächst die systematische Klarlegung des Wesens der Modulation und die Erkenntnis ihrer Abhängigkeit von denselben Prinzipien, welche die Harmoniebewegung im engsten Kreise beherrschen, und weiterhin die Einsicht in die Gesetze des Rhythmus, welche den formalen Aufbau ordnen und einen mächtigen Einfluß auf die Harmoniewirkung offenbaren.

Unter Modulation verstehen wir den Wechsel der Tonalität, den Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang, das effektive Verlassen der Tonart. Daß mit der Erreichung einer neuen Tonika zugleich alle anderen Harmonien ihre Bedeutung wechseln müssen, ist wohl einleuchtend, da eben die Bedeutung eines Klanges von seiner Stellung zur Tonika abhängt. Wenn wir noch weiter Modulation und Ausweichung unterscheiden, so verstehen wir unter letzterer eine derartige Wegbewegung von der Haupttonart, daß es erst noch einer Schlußwirkung innerhalb der neuen Tonart bedürfte, um die Modulation vollständig zu machen, mit anderen Worten:

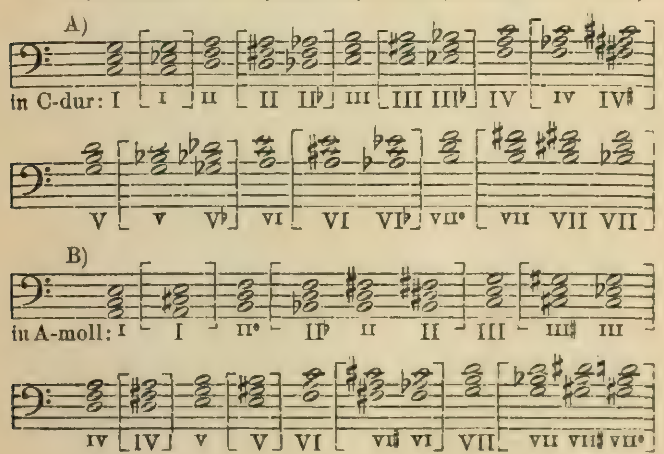
Ausweichung ist die Hinbewegung zu einer neuen Tonart, **Modulation** die Festsetzung in derselben mittels eines Schlusses.

Wohl zu unterscheiden von der eigentlichen Modulation sind **Tonalitätssprünge**, d. h. kontrastierende Gegenüberstellungen verschiedener Tonarten ohne Übergang, sozusagen Modulationen ohne Ausweichung; dieselben finden dann statt, wenn in der einen Tonart vollständig abgeschlossen und darauf in einer neuen Tonart ein neuer Satz begonnen wird. Tonalitätssprünge sind die loseste Art der Verbindung zweier Tonarten und finden sich am häufigsten, sind beinahe selbstverständlich, wo ein größeres

Werk sich in mehrere selbständige Teile (Sätze) scheidet, d. h. die Mittelsätze von Sonaten, Symphonien usw. stehen gewöhnlich in anderer Tonart als der Anfangs- und Schlußsatz, und zwar entbehren sie in der Regel der überleitenden Modulation (die vereinzelten Ausnahmen bekräftigen nur die Regel). Auch sind Tonalitätssprünge etwas Gewöhnliches für solche Tonstücke, welche keinen Durchführungsteil, überhaupt wenig sogenannte thematische Arbeit enthalten, sondern mehrere Themen lose verknüpfen, ohne ihren Gegensatz zu vermitteln und auszugleichen, so besonders für Tanzstücke aller Art, Märsche und die in neuerer Zeit an die Stelle jener getretenen liedartigen (lyrischen) Stücke (Charakterstücke, Phantasien, Capricen, Lieder ohne Worte, Bagatellen, Kinderstücke, Novelletten usw.). Der Tonalitätssprung verzichtet auf die sehr hoch anzuschlagenden ästhetischen Wirkungen der Umdeutung der Harmonien, des Wechsels der Funktion derselben und gewinnt dafür die allerdings ebenfalls wertvolle Wirkung des Kontrasts. Gerade so, wie nach dem Hauptklange jeder andere Klang als etwas anderes, Fremdes erscheint, das aber von jenem aus beurteilt und verstanden wird und dadurch seinen besonderen Sinn erhält, ebenso erhält die durch Tonalitätssprung eingeführte fremde Tonart Sinn und Bedeutung durch ihre Stellung zur Haupttonart. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich Tonalitätssprünge vorzugsweise auf die Gegenüberstellung von Tonarten beschränken, deren Toniken gegeneinander direkt verständlich sind, d. h. nicht auf einen dritten, beiden näherstehenden Klang hinweisen. Nur in einem Punkte macht sich aber der Unterschied der Dimensionen doch entscheidend bemerkbar, nämlich in der erhöhten Bedeutung welche die Terzverwandtschaft gewinnt. Wenn innerhalb der C-dur-Tonart der A-moll-Akkord als Parallelklang der Tonika oder als Leittonwechselklang der Subdominante, also als eine scheinkonsonante Nebenform des einen oder des anderen Hauptakkords verstanden werden kann und verstanden wird, weil dadurch die Auffassung längerer Reihen von Harmonien wesentlich erleichtert und vereinfacht (nämlich auf die drei Funktionen: Tonika, Subdominante und Dominante zurückgeführt) wird, so ist es

dagegen unmöglich, eine derartige Auffassung der Nebenharmonien durchzuführen, wo dieselben nicht als einzelne Scheinklänge, sondern in Gesellschaft ihrer Dominanten als selbständige Toniken auftreten. Die mittels Tonalitätssprunges neu einsetzende Tonika steht außer melodischem Zusammenhang mit der alten und wirkt rein harmonisch, wird als selbständiger Klang verstanden und nach ihrem Verhältnis zum Hauptklange der Haupttonart beurteilt.

Für die kurze und bestimmte Feststellung der Verwandtschaftsverhältnisse der Klänge untereinander bedürfen wir einer übersichtlichen und nicht mißzuverstehenden Terminologie, welche in den landläufigen älteren Harmonielehren fehlt. Die ältere Lehre geht von der Tonleiter aus und unterscheidet die verschiedenen möglichen Klänge nach ihrem Geschlecht und nach der Stufe der Tonleiter, auf welcher sie zu finden sind; z. B. ist der a-moll-Akkord in C-dur der kleine Dreiklang auf der sechsten Stufe der C-dur-Tonleiter, der As-dur-Akkord aber würde der große Dreiklang auf der erniedrigten (!) sechsten Stufe sein, nach der üblichen Bezeichnungsweise (große Zahl = Durakkord, kleine Zahl = Mollakkord, ein ♭ oder ♯ bei der Zahl bedeutet die chromatische Verschiebung der Stufe):



Die Null bei der kleinen Zahl bedeutet hier den aus zwei kleinen Terzen bestehenden sogenannten „verminderten" Dreiklang, d. h. das Gebilde, welches wir als unvollständige Septimenakkord (ohne Prime) kennen lernten (*D*⁷, *S*^VII^). Den „übermäßige Dreiklang", jenes aus zwei großen Terzen ber stehende Gebilde, das sich uns durch Erhöhung der Quinte des Durakkordes oder durch Erniedrigung des Grundtones des Mollakkordes ergab ($D^{5<}$, $T^{V>}$ usw.), wird in dieser von Gottfried Weber erfundenen Art der Akkordbezeichnung ausgedrückt durch ein + oder ˡ bei der großen Zahl, z. B.:

In A-moll: In C-dur:



Leider ist diese Art der Bezeichnung trotz ihrer Schwerfälligkeit doch unzulänglich, ganz abgesehen davon, daß sie ganz einfache Harmoniefolgen komplizierter erscheinen läßt als andere minder einfache. Der Übergang vom C-dur-Akkord zum As-dur-Akkord würde mittels derselben bezeichnet werden müssen

in C-dur als: I—VI♭,
in C-moll als: I—VI,
in F-moll als: V—III,

d. h. er erschiene in keinem Falle als etwas direkt Verständliches, da C-dur die 6. Stufe erniedrigen muß, um das Fundament für den Akkord zu gewinnen, während C-moll das Geschlecht des tonischen Akkords verwandeln müßte; nur in F-moll sind beide Harmonien heimisch, aber auf den F-moll-Akkord bezogen.

Wir wenden daher die zuerst in des Verfassers „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre" (1880) gebrauchte Bezeichnungsweise an, welche Harmonieschritte direkt nach dem Verwandtschaftsverhältnis der Primen benennt; dabei heißen:

Schritte = Folgen von Klängen gleichen Geschlechts (beide Dur oder beide Moll)

Wechsel = Folgen von Klängen gegensätzlichen Klanggeschlechts (der erste Dur, der zweite Moll oder der erste Moll, der zweite Dur).

Je nachdem nun die Haupttöne der Klänge eine Quinte oder Terz voneinander abstehen, heißen die Harmoniefolgen Quintschritte oder Terzschritte, resp. Quintwechsel und Terzwechsel. Da nun aber von jedem Tone aus dasselbe Intervall nach oben und nach unten bestimmt werden kann, z. B. von c aus die Quinte nach oben = g, die Quinte nach unten = f, so erhalten wir eine weitere Zusatzbestimmung, welche davon abhängt, ob der Schritt von der Prim des Ausgangsklanges aus ein schlichter oder aber ein gegensätzlicher, d. h. nach der anderen Seite gerichteter ist; also z. B. ist vom C-dur-Akkorde aus g die schlichte Quint, f die Gegenquint, e die schlichte Terz, as die Gegenterz. Es gibt daher stets vier verschiedene Harmoniefolgen, bei denen der Abstand der Haupttöne (Primen) derselbe ist:

a) **schlichter ... Schritt** (gleiches Klanggeschlecht; der Schritt zur Prim des zweiten Klanges schlicht),
b) **Gegen ... Schritt** (gleiches Klanggeschlecht; der Schritt gegensätzlich),
c) **(schlichter) ... Wechsel** (verschiedenes Klanggeschlecht; der Schritt schlicht),
d) **Gegen- ... Wechsel** (verschiedenes Klanggeschlecht; der Schritt gegensätzlich).

Also sind zunächst die vier Arten der Harmoniefolgen, bei denen das Intervall der Haupttöne eine Quinte ist:

1. schlichter Quintschritt, z. B. $c^+ — g^+$ oder $^0e — ^0a$ (T — D; $^0T — ^0S$; die Prim des zweiten Klanges ist die Quinte des ersten)
2. Gegenquintschritt, z. B. $c^+ — f^+$ oder $^0e — ^0h$ (T — S; $^0T — ^0D$; die Prim des zweiten Klanges gehört dem ersten nicht an)
3. (schlichter Quintwechsel, z. B. $c^+ — ^0g$ oder $^0e — a^+$ (S — ^0S; $^0D — D^+$)
4. Gegenquintwechsel, z. B. $c^+ — ^0f$ oder $^0e — h^+$ (^0S — D; D — ^0S)

Folgende vier weisen als Abstand der Primen eine (große) Terz auf (Terzschritte):

5. schlichter Terzschritt, z. B. $c^+ — e^+$ oder $^0e — ^0c$ ($Tp — ^0S$; $^0Tp — D^+$; die Prim des zweiten Klanges ist Terz des ersten)
6. Gegenterzschritt, z. B. $c^+ — as^+$ oder $^0e — ^0gis$ ($T — ^0Sp$; $^0T — ^+Dp$; die Prim des zweiten Klanges ist dem ersten fremd)
7. (schlichter) Terzwechsel, z. B. $c^+ — ^0e$ oder $^0e — c^+$ $T — Tp$; $^0T — ^0Tp$)
8. Gegenterzwechsel, z. B. $c^+ — ^0as$ oder $^0e — gis^+$ ($D — (^0S)\,^0Tp$; $^0S — (D)\,Tp$).

Die beigefügten Formeln in Funktionsbezeichnung zeigen hier die einfachsten Fälle an, wie diese Schritte in der tonalen Harmonik vorkommen können.

Die Kleinterzschritte sind als Sextenschritte vorzustellen, um bezügl. schlicht und gegensätzlich klar zu sehen (dann ist nämlich in Dur der steigende Schritt schlicht):

9. schlichter Kleinterzschritt, z. B. $c^+ — a^+$ oder $^0e — ^0g$ ($Sp — ^0S$; $^0Dp — D^+$)
10. Gegen-Kleinterzschritt, z. B. $c^+ — es^+$ oder $^0e — ^0cis$ ($T — ^0Tp$; oder $^0T — ^+Tp$)
11. (schlichter) Kleinterzwechsel, z. B. $c^+ — ^0a$ oder $^0e — g^+$ ($T — Sp$; $^0T — ^0Dp$)
12. Gegenkleinterzwechsel, z. B. $c^+ — ^0es$ oder $^0e — cis$ ($T — (^0S)\,^0Tp$; $^0T — (D)\,^+Tp$).

Durch Kombination zweier Quintschritte in derselben Richtung (z. B. c [g] d) entsteht der Doppelquintschritt, einfacher (mit Verengung des Intervalls um eine Oktave) Ganztonschritt genannt, dessen vier Formen sind:

13. schlichter Ganztonschritt, z. B. $c^+ — d^+$ oder $^0e — ^0d$ ($S — D$; $^0D — ^0S$)
14. Gegen-Ganztonschritt, z. B. $c^+ — b^+$ oder $^0e — ^0fis$ ($D — S$; $^0S — ^0D$)
15. (schlichter) Ganztonwechsel, z. B. $c^+ — ^0d$ oder $^0e — d^+$ ($T — D^{9>}$; $^0T — S^{III<}$ NB.)
16. Gegenganztonwechsel, z. B. $c^+ — ^0b$ oder $^0e — fis^+$ ($D — (^0S)\,^0S$; $^0S — (D)\,D$).

Durch Kombination des Terzschrittes mit dem Quintschritte in derselben Richtung (z. B. c [g] h) entsteht der Leittonschritt, der folgende vier Harmoniefolgen ergibt:

17. schlichter Leittonschritt, z. B. $c^+ — h^+$ oder $^0e — {^0f}$ (^0Sp — D; Dp — ^0S)
18. Gegenleittonschritt, z. B. c^+ — des^+ oder $^0e — {^0dis}$ (T — $\not{S}$; ^0T — $\not{D}$)
19. (schlichter) Leittonwechsel, z. B. $c^+ — {^0h}$ oder $^0e — f^+$ (T — Dp; ^0T — ^0Sp)
20. Gegenleittonwechsel, z. B. c^+ — ^0des oder $^0e — dis^+$ (T — ^0S($\not{S}$); ^0T — (D)$\not{D}$).

Damit sind wir bereits ziemlich an der Grenze der Verständlichkeit angelangt; es ist leicht zu bemerken, daß die Gegen- . . . Wechsel überall die schwerstverständlichen Formen sind, während die schlichten Wechsel durchweg noch leichter verständlich sind als die schlichten und Gegen-Schritte. Das kommt daher, weil bei den schlichten Wechseln der gegenteilige Klang sich nach dem Hauptklange zu erstreckt und zum Teil sogar identische Töne ergibt:

Quintwechsel: c es/e g

Terzwechsel: a c e g

Kleinterzwechsel: c e g
d f a

Ganztonwechsel: c e g b d

Leittonwechsel: c e g h

Dagegen führt der Gegen- . . . Wechsel stets in ein ganz anderes Gebiet der Tonvorstellung, die beiden Klänge sind nicht einander zu-, sondern einander abgewandt:

Gegenquintwechsel: b des f . . c e g

Gegenterzwechsel: des fes as . . c e g

Gegenkleinterzwechsel: as ces es . . c e g

Gegenganztonwechsel: es ges b . . c e g

Gegenleittonwechsel: ges heses des . . c e g

Alle Gegen-Wechsel und — wenn auch nicht in gleichem Maße — alle Gegen-Schritte führen in Dur aus der Region der ♯ mehr in die Region der ♭, in Moll aus der Region der ♭ mehr in die Region der ♯ und sind gerade daran stets leicht kenntlich. Man halte also fest: Schritte nach der Seite der Kreuze sind von Dur aus schlichte, Schritte nach der Seite der Been sind von Moll aus schlichte.

Wir nennen noch die wenigen weiter möglichen Harmonieschritte, zunächst die durch Kombination zweier Quintschritte und eines Terzschrittes (z. B. c [g . . d . .] fis) entstehenden Tritonusschritte (übermäßigen Quartschritte):

21. schlichter Tritonusschritt, z. B. c^+ — fis^+ bzw. ^0e — ^0b (S̶ — D; D̶ — ^0S)
22. Gegentritonusschritt, z. B. c^+ — ges^+ bzw. ^0e — ^0ais (D — S̶; ^0S — D̶)
23. Tritonuswechsel, z. B. c^+ — ^0fis bzw. ^0e — b^+ (S—Dp; ^0D — ^0Sp)

[24. Gegentritonuswechsel, z. B. c^+ — ^0ges bzw. ^0e — ais^+] (unverständlich).

Von den Doppelterzschritten (übermäßigen Quintschritten) ist wohl nur der Doppelterzwechsel noch verständlich:

25. Doppelterzwechsel, z. B. c^+ — ^0gis bzw. ^0e — as^+ (^0Tp — Dp; Tp — ^0Sp)

während die aus einem Terzschritt und einem Kleinterzschritt (z. B. c [— e —] cis) kombinierten chromatischen Harmonieschritte nicht gerade selten vorkommen:

26. schlichter Chromaschritt, z. B. c^+ — cis^+ bzw. °e—°es ($\not S$ — (D) D; $\not D$ — (°S) °S)
27. Gegenchromaschritt, z. B. c^+ — ces^+ bzw. °e — °eis ((D) [D] — $\not S$; (°S) [°S] — $\not D$)
28. Chromawechsel, z. B. c^+ — °cis bzw. °e — es^+ (S — $\not D$; °D — $\not S$).

Allenfalls ist auch der

29. übermäßige Sekundwechsel, z. B. c^+ — °dis bzw. °e — des^+ (°Tp — $\not D$; Tp — $\not S$)

noch verständlich zu machen. Als letzten bringen wir endlich den leichtestverständlichen aller Schritte, die Verbindung eines Klanges mit seinem Gegenklange, den Seitenwechsel, bei welchem der Hauptton derselbe ist:

30. Seitenwechsel, z. B. c^+ — °c bzw. °e — e^+ (T — °S; °T — D^+).

Die den einzelnen Schritten in Klammern beigefügten Funktionsbezeichnungen verraten, wie der auffassende Geist dieselben auf die drei Begriffe Tonika, Subdominante und Dominante zurückzuführen und ohne Modulation auch noch die letzten und schwersten zu begreifen vermag. Ja, man wird sagen dürfen, daß Schritte, welche nicht ohne Modulation verstanden werden können, auch für die Modulation nicht verwendbar sind.

37. Aufgabe. Aufsuchung der normalen Verbindungen für alle hier aufgewiesenen Schritte im 4stimmigen Satze (nicht nur in C-dur und A-moll, sondern auch in anderen Tonarten).

---

21. Verwandte Tonarten.

Die ausgezeichnete Wirkung der Tonalitätssprünge zu den Tonarten des schlichten und Gegen- Terz- und Kleinterzklangs ist damit zu erklären, daß Terz- und Kleinterzklänge ähnlich wie Quintklänge im ersten Grade verwandt sind. Die

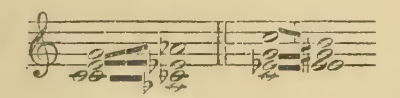
8*

für Tonalitätssprünge — sei es für Mittelsätze zyklischer Werke oder für Trios tanzartiger oder liedartiger Sätze — besonders zur Anwendung kommenden Tonarten sind daher:

A) Die Tonart des schlichten Quintklanges (D der Dur-, ^{0}S der Molltonart, z. B. C-dur — G-dur; A-moll [^{0}e] — D-moll [^{0}a]).
B) Die Tonart des Gegenquintklanges (S der Dur-, ^{0}D der Molltonart, z. B. C-dur — F-dur; A-moll [e] — E-moll [^{0}h]).
C) Die Tonart des Seitenwechselklanges (^{0}S der Dur-, D^+ der Molltonart, z. B. C-dur — F-moll [^{0}c]; A-moll [^{0}e] — E-dur).
D) Die Tonart des Quintwechsels (die Variante: ^{0}T der Dur-, $^+$T der Molltonart, z. B. C-dur — C-moll [^{0}g]; A-moll [^{0}e] — A-dur).
E) Die Tonart des Terzwechsels (Paralleltonart: Tp der Dur-, ^{0}Tp der Molltonart, z. B. C-dur — A-moll [^{0}e]; A-moll [^{0}e] — C-dur).
F) Die Tonart des Leittonwechsels (Parallele der Dominante der Dur-, Parallele der ^{0}S der Molltonart, z. B. C-dur — E-moll [^{0}h]; A-moll [^{0}e] — F-dur).
G) Die Tonart des schlichten Terzklanges (Dominante der Parallele der Dur-, ^{0}S der Parallele der Molltonart, z. B. C-dur — E-dur; A-moll [^{0}e] — F-moll [^{0}c]).
H) Die Tonart des Gegenterzklanges (Parallele der ^{0}S der Dur-, Parallele der D^+ der Molltonart, z. B. C-dur — As-dur; A-moll [^{0}e] — Cis-moll [^{0}gis]).
I) Die Tonart des schlichten Kleinterzklanges (Variante der Paralleltonart, z. B. C-dur — A-dur; A-moll [^{0}e] — C-moll [^{0}g]).
K) Die Tonart des Gegenkleinterzklanges (die Parallele der Variante, z. B. C-dur — Es-dur; A-moll [^{0}e] — Fis-moll [^{0}cis]).

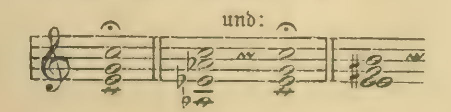
Zwar ebenfalls durch Kontrast wirkend, sobald sie erkannt sind, aber doch wohl geradezu umgekehrt zu motivieren

sind eine Anzahl anderer Tonarten für zweite Sätze und Trios, nämlich diejenigen, bei denen die neue Tonika von der alten aus durch Halbtonfortschreitungen mit oder ohne Bindungen einzelner Töne zu erreichen ist, wie z. B. C-dur — As-moll (^{0}es) oder C-moll (^{0}g) — E-dur:



Hier wird selbst in den Fällen, wo der neue Satz in ganz anderer Tonlage und Farbe anhebt als der alte schloß, die Möglichkeit der Halbtonfortschreitungen der einzelnen Stimmen vom Ohre begriffen. Gerade dieses Faktum vermag uns aber auch Aufschluß zu geben über das innerste Wesen der eigentlichen Tonalitätssprünge: hier wie dort ist es eine Art Schlußwirkung, die aus der alten Tonart in die neue überführt; ist wirklich das Bewußtsein der alten Tonart bei Beginn des neuen Satzes noch lebendig, so muß notwendig ein Hinübergehen in die neue Tonart von der alten aus in der Auffassung sich vollziehen, d. h. wo eigentliche Modulation fehlt, tritt der Tonalitätsschritt direkt als solcher ins Bewußtsein, natürlich mit einer Art Schlußwirkung: darum eben lehnt das Ohr gewisse zu schwer verständliche Tonalitätssprünge ab, und eben darum nimmt es wieder harmonisch noch schwerer verständliche hin, wo die Melodik, die effektive oder mögliche Führung der einzelnen Stimmen, eine Brücke bildet.

So sehen wir schließlich doch den prinzipiellen Unterschied zwischen Tonalitätssprung und eigentlicher Modulation wieder in nichts zerfließen: die abschließende alte Tonika wird zu einer mehr oder minder stark verkleideten Dominante der neuen und wir müssen vielleicht gar:



verstehen als:



obgleich die volle Verständlichkeit des Terzschrittes als solchen wohl außer Frage steht. In der Tat erfolgt ja doch auch der Terzschritt der Tonalität, nur sucht das Ohr von der damit erreichten neuen Tonika aus die alte in einem ähnlichen Sinne zu verstehen und mit ihr fertig zu werden, wie wir es bei bleibender Tonart mit den Terzklängen sich abfinden sahen. So betrachtet, erscheint der Tonalitätssprung als die verkümmerteste Form der eigentlichen Modulation, welche daher die höchsten Kunstformen, vor allem die Sonatenform (1. Satz der Sonate) für den eigentlichen Aufbau entschieden ablehnen. Die eigentliche Modulation zieht aus der Umdeutung der Klänge die größten ästhetischen Wirkungen und findet ihre schönste Aufgabe darin, dieselbe nicht plötzlich und ruckweise, sondern allmählich vorzunehmen, so daß eine starke Spannung entsteht, deren Lösung die Seele mächtig ergreift.

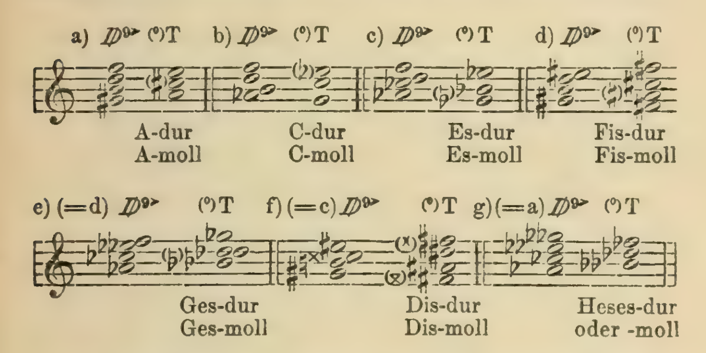
38. Aufgabe. Aufsuchung der verwandten Tonarten von anderen Tonarten aus als C-dur und A-moll.

---

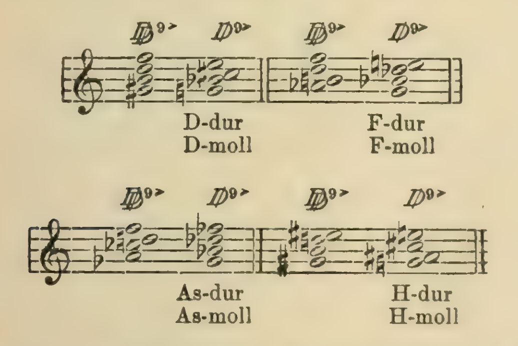
22. Modulationsmittel.

Man hat vielfach versucht, gewisse Kniffe und Kunstgriffe einzuüben, welche die Modulation in jede beliebige Tonart jederzeit ohne Besinnen auszuführen befähigen. Beliebte Mittel sind z. B. der enharmonisch vieldeutige aus lauter kleinen Terzen bestehende sogenannte „verminderte Septimenakkord", ferner die verschiedenen übermäßigen Sextakkorde, der Quartsextakkord u. a. m. So gehört z. B. der Akkord gis h d f zunächst als $D^{9>}$ bzw. $S^{IX<}$ nach A-moll (°e) und A-dur kann aber, wenn die einzelnen Töne

alle oder zum Teil enharmonisch umgedeutet werden, zu einer ganzen Reihe von anderen Dur- und Molltonarten schließen:

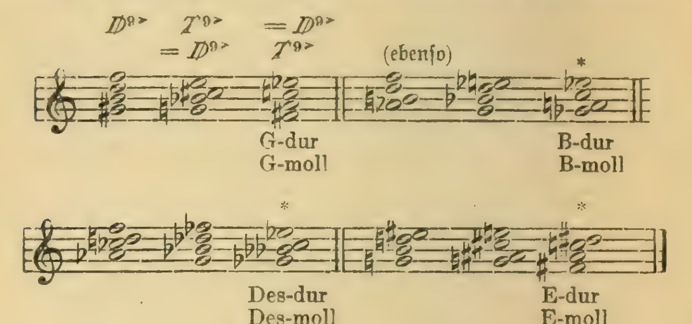


Da ferner jeder dieser verminderten Septimenakkorde mit Halbtonschritten aller Stimmen zu einem zweiten Gebilde gleicher Art fortschreiten kann, wobei er selbst zu einer Subdominantvertretung mit chromatischen Veränderungen $\left(S^{\mathrm{VI}}_{\substack{\mathrm{III}<\\ \mathrm{V}<}}\right)$ umgedeutet wird, die dem folgenden die Bedeutung einer Dominantvertretung zuschiebt, bezw. was dasselbe ist zur Dominante der Dominante (DD9> — D9>):

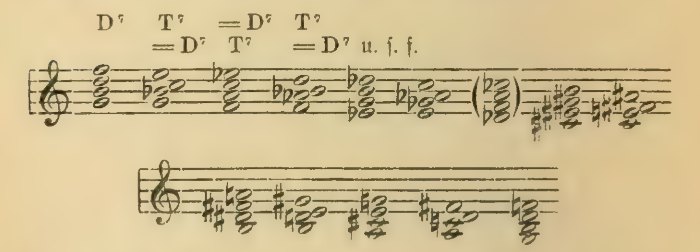


so ist damit sogleich wieder die Möglichkeit des Schlusses zu weiteren vier Dur- bzw. Molltoniken gegeben, und die fernere

Folge eines dritten verminderten Septimenakkordes öffnet auch den Weg zu den letzten vier Dur- und Molltonarten:



Die Möglichkeit, von jeder beliebigen Tonika nur vermittelst eines oder zweier oder dreier halbtonweise herunter- (oder auch hinauf-)tretenden verminderten Septimenakkorde zu jeder beliebigen anderen Tonika zu schließen, liegt also tatsächlich vor, und wem nichts Besseres im Moment einfällt, der kann sich damit jederzeit leicht aus der Verlegenheit helfen. Allein das Mittel beruht auf dem als Modulationsmittel nicht eben angesehenen Quintenzirkel, d. h. der fortgesetzten Verwandlung der neu erreichten Tonika in eine Dominante:



mittels deren man früher oder später auch in jede beliebige Tonart gelangt. Die Quintenprogression hat aber sogar vor der Modulation mit enharmonisch umgedeuteten verminderten Septimenakkorden den Vorzug strenger Logik voraus.

Die eigentliche Enharmonik ist immer mehr oder weniger eine *Irreleitung des Ohres*, die wohl gelegentlich mit gutem Effekt möglich ist, keinesfalls aber als selbstverständliches Mittel für alle Fälle parat gehalten werden darf.

Ganz anders steht es um die beiden anderen obengenannten Mittel, die übermäßigen Sextakkorde und den Quartsextakkord. Das Intervall der *übermäßigen Sexte* fällt enharmonisch zusammen mit dem der natürlichen Septime; jede kleine Septime kann aber nur in *eine* einzige übermäßige Sexte und nicht in drei-, vierfacher Weise wie der verminderte Septimenakkord umgedeutet werden; die übermäßige Sexte, zu welcher die Septime umgedeutet wird, ist stets Terz der neuen Harmonie (7 ∽ [enharmonisch umgedeutet zu] 3):

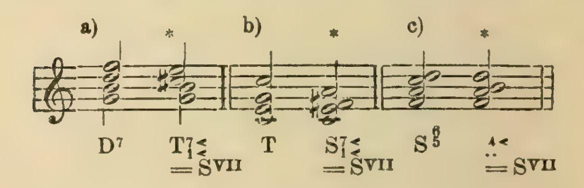


Hier wird bei a) die alte Dominante (g h d f) zum unvollständigen kleinen Nonenakkord auf cis mit verminderter Quint (ohne Prim cis$^{9>}_{5>}$), d. h. zur Dominante der Dominante der neuen Tonart (gleiche Bedeutung hat der neue Akkord bei b und c) oder aber — was dasselbe ist — zur Mollsubdominante mit Sexte und alterierter (erhöhter) V (statt e g h | d); bei b) tritt scheinbar die Septime, tatsächlich aber gleich die übermäßige Sexte zur Tonika, bei

c) wird die schlichte Sexte bei der Subdominante erhöht; in allen drei Fällen behalten aber die drei Töne des ursprünglichen Klanges ihre Stufenbedeutung, kein einziger wird enharmonisch verwandelt, die Chromatik bei c) trifft nur den dissonanten Zusatzton der alten Harmonie, der durch die Umdeutung Terz wird (die Prime wird erniedrigte Quinte, die Terz wird Septime, die Quint wird kleine None). Ein Blick lehrt, daß dasselbe noch einfacher zu erreichen ist, nämlich indem die neue Dominante gleich mit reiner Quinte und ohne Vorhalt (ohne None) eintritt:



oder aber, indem der neue Akkord sich unzweifelhaft und ohne alterierte Töne als Subdominante der neuen Tonart einführt:



Wenn auch in keiner Weise behauptet werden soll, daß diese Form stets jener vorzuziehen sei, so ergibt sich doch, daß die Kaprizierung auf den übermäßigen Sextakkord Manier ist, die nicht zu fortgesetzter Anwendung empfohlen werden kann: nur als ein Mittel von vielen ist diese Manipulation gut zu heißen.

Alle drei Beispiele führen zugleich zum Dominant-Quartsextakkord der neuen Tonart ($D_4^{6>}$ bzw. D_4^{6}). Das Ergreifen des Quartsextakkordes besonders auf eine

schwere Zeit ist in der Tat ein vortreffliches Mittel, für einen Klang Tonikabedeutung vorzubereiten, da derselbe in der Gestalt einer Scheinkonsonanz zum voraus die künftige Tonika zeigt; aber er allein hat doch keine zwingende Kraft: er kann wohl weiter führen, wird aber stets eine fatale Lücke empfinden lassen, wenn sein Eintritt nicht anderweit gut vorbereitet ist. Oben bei a) b) und c) ist der Akkord der übermäßigen Sexte eine Verkleidung der Dominante derjenigen Dominante, welche in Gestalt des großen oder kleinen Quartsextakkordes folgt (cis^7 führt zu fis$^{6(>)}_{4}$, fis^7 zu h$^{6(>)}_{4}$, h^7 zu e$^{6(>)}_{4}$) oder aber eine Verkleidung der zugehörigen Subdominante (h^{VII} — fis$^{6}_{4}$, e^{VII} — h$^{6}_{4}$, a^{VII} — e$^{6}_{4}$). Das Stichwort „Quartsextakkord" hat daher ebenfalls nur als Nothelfer Wert und Bedeutung; als Ausgangspunkt einer rationellen Anleitung zum Modulieren kann auch dies Gebilde nicht dienen. Vielmehr ist in einem viel allgemeineren Sinne die Möglichkeit der Umdeutung aller Harmonien aus dem Sinne einer Funktion zu dem einer anderen als das eigentliche Wesen der Modulation ins Auge zu fassen und damit eine freiere Beherrschung des gesamten Modulationswesens zu gewinnen.

---

23. Umdeutungen der Durtonika.

Der C-dur-Akkord kann außer als Tonika (von C-dur) auch vorkommen und zu verstehen sein:

1. als Subdominante von G-dur,
2. als Dominante von F-dur oder F-moll,
3. als Durakkord der dorischen Sexte (S$^{III<}$) in G-moll,
4. als ^{0}Tp oder $\not{D}$ in A-moll,
5. als ^{0}Sp oder $\not{F}$ in E-moll,
6. als ^{0}Dp in D-moll,
7. als Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) in H-moll und H-dur,
8. als Leittonwechselklang der Sp in D-dur,

9. als eine der Variante entlehnte Trugschlußharmonie in E-dur ($\not F$),
10. als Wechsel- oder Durchgangsharmonie in verschiedenen Tonarten (z. B.: $D^{6>}_{\substack{4\\2>}}$ in E-dur, als $D^{4<}_{\substack{2\\11<}}$ in Ges-dur).

Es fragt sich also, in welcher Weise sich die Umdeutung des C-dur-Akkordes zu dem einen oder dem anderen Sinne logisch vollziehen kann.

Wir wissen von S. 49 her, daß diejenige Gestalt der *Subdominantharmonie* besonders charakteristisch ist, welche die Dominante (die ihr in der Kadenz gewöhnlich folgt) schon zum voraus mit andeutet, die mit *hinzugefügter Sexte* (die der Quint der Dominante entspricht); wir wissen auch, daß diese Form gern mit Weglassung der Quinte als Scheinkonsonanz (Sp) auftritt. Es wird daher ein gutes Mittel sein, die Umdeutung der Tonika zur Subdominante, also die Modulation in die Tonart der Dominante vorzubereiten, wenn man der Tonika die Sexte *beigibt* oder auch die scheinkonsonante Form wählt (A-moll-Akkord statt C-dur-Akkord). Vergegenwärtigen wir uns ferner, daß die G-dur-Tonart leitereigen den Ton fis statt f hat, so wird ein weiterer Hinweis auf die künftige Stellung des Klanges darin liegen, wenn wir für eventuelle Figuration (Verzierung des e oder g, Durchgang von e zu g oder umgekehrt) statt f die *übermäßige Quarte* fis wählen. Wir wissen auch von S. 88 f. her, daß alle Harmonien, auch die Scheinharmonien, durch ihre speziellen Dominanten (als wenn sie selbst Tonikabedeutung hätten) vorbereitet oder verziert werden können, und daß sie dadurch mehr hervorgehoben werden. Ein Klang, der umgedeutet werden, der die Modulation entscheiden soll, bedarf solcher Hervorhebung wohl; wir werden daher den im Gewande des A-moll-Akkordes auftretenden C-dur-Akkord mit dem E-dur-Akkord verzieren (umschreiben) können, ohne seiner Umdeutung zur Subdominante von G-dur entgegenzuarbeiten. So erhalten wir folgende Ansätze für diese erste Umdeutungsweise:



die sämtlich nichts anderes bezwecken, als uns aus der regulären Kadenz der C-dur-Tonart:

$$c^+ — f^6 — g^7 — c^+$$

in die reguläre Kadenz der G-dur-Tonart:

$$g^+ — c^6 — d^7 — g^+$$

hinüberzuleiten, so daß also ein Denkprozeß sich abspinnt, der am einfachsten durch die Formel:

$$c^+ \,..\, (f^6 \,..\, g^7 \,..\, c^+)$$

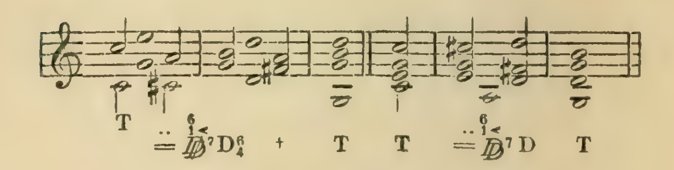
$$\searrow$$

$$(g^+) \,..\, c^6 \,..\, d^7 \,..\, g^+$$

oder kurz: $T \;\overset{6}{\cdot\cdot} = S^6\; D^7\; T$

auszudrücken ist. Was innerhalb des C-dur vorausgegangen oder was innerhalb des G-dur nachfolgt, kann dabei zunächst ganz außer acht gelassen werden, d. h. die Bewegung innerhalb des C-dur kann, ja wird vorher ganz andere Möglichkeiten benutzt, andere Mittel ausgebeutet haben, als die C-dur mit G-dur gemeinsamen und die nachfolgende Vollendung der G-dur-Kadenz wird sich gewiß aller der Bildungen enthalten, welche Gefahr bringen, nach C-dur zurückzugeraten, sie wird also mehr die Dominantseite von G als die Subdominantseite hervorkehren, eventuell noch über die Dominante hinübergreifen, z. B. durch chromatische Veränderung der neu gewonnenen Subdominante c^6 zur *zweiten Dominante* a^7 (durch Erhöhung des c zu cis). Damit erkennen wir aber

zugleich ein neues sicheres Mittel, dem c^+ die Tonikabedeutung zu nehmen, sie und für g^+ zu gewinnen: wir können gleich die Tonika c^+ zur zweiten Dominante der angestrebten G-dur-Tonart wandeln durch Erhöhung ihres Grundtones:



Ob die Erreichung der Tonika G-dur eine wirkliche Modulation oder nur eine Ausweichung bedeutet, hängt vom rhythmischen Sachverhalt ab; erreicht man die neue Tonika auf einen in hohem Grade schlußfähigen Wert, d. h. einen solchen, der ein größeres Melodiebruchstück abschließt (8. Takt, worüber weiter unten mehr), so wird die Modulation eine vollständige sein, auch wenn in einem folgenden Satze wieder zurückgegangen wird.

Der C-dur-Akkord ist Dominante in F-dur und F-moll; das nächstliegende Mittel, ihm deutlich diese Dominantbedeutung zu geben, wenn er vorher Tonika war, ist die Beifügung der kleinen Septime (b), welche dem Subdominantgrundtone sowohl in F-dur als F-moll entspricht. Leider bildet aber, wie wir wissen, die Dominante gewöhnlich das vorletzte Glied, die Penultima der Kadenz. Stellen wir die beiden Kadenzen, die von C-dur und die von F-dur einander gegenüber, und machen uns den Übergang deutlich:

$$c^+ \,..\, (f^6 \,..\, g^7 \,..\, c^+)$$

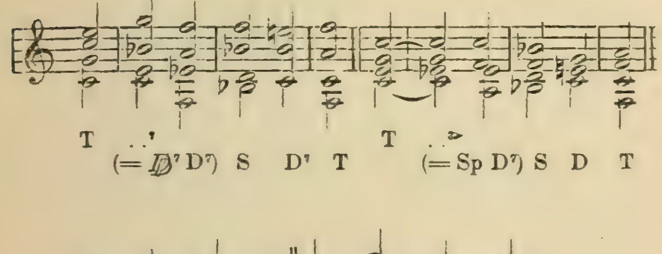
$$\searrow$$

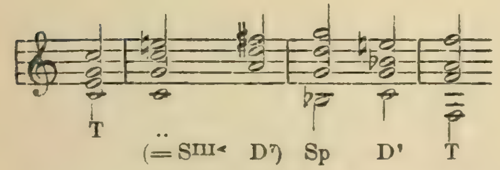
$$(f^+ \,..\, b^6 \,..\,)\; c^7 \,..\, f^+$$

so stürzt die sich ergebende modulierende Kadenz:

$$c^+ \;...\; c^7 \;...\; f^+ \quad \text{d. h.} \quad T \;..\; {}^7 = D^7\; T$$

rapide ohne jedwede Subdominantwirkung zu Ende; es fehlt ihr also gerade das kräftigste Element. Das mag für Rückgänge angehen z. B., wenn die Modulation zur Dominante gemacht worden ist und von dieser ohne Umschweife der Schluß zur alten Tonika bewirkt werden soll; für eine kräftige Vorwärtsmodulation zur Subdominante dagegen taugt dieses Vorgehen nicht. Es wird daher zweckmäßig sein, zunächst die Subdominante der neuen Tonart anzustreben, d. h. den B-dur-Akkord oder auch G-moll-Akkord (scheinkonsonante Form von b^6) einzuführen, und zwar mit Nachdruck unter Vorausschickung seiner Dominante (f^7 bzw. d^7); dabei ist der C-dur-Akkord selbst sehr wohl zur Vermittelung zu verwenden, mag er nun direkt zum F-dur-Akkord mit Septime (f^7) führen oder aber alteriert mit es statt e (3>) als Subdominantparallele des angestrebten B-dur-Akkordes, oder aber als Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$ von G-moll):

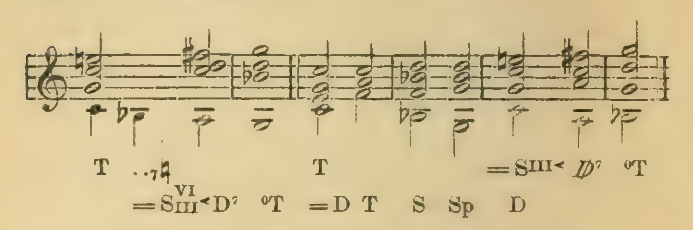




So erhalten alle drei Kadenzen sogar eine sehr breit entfaltete Subdominantwirkung.

Ist die Umdeutung der Tonika zum Durakkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) nicht nur eine zufällige Aushilfe wie hier im dritten Falle, sondern das Endziel der Modulation, so wird man gut tun, durch figurative Mittel, etwa

ein durchgehendes b in irgend einer Stimme die Auffassung zu unterstützen, oder aber schon möglichst sich der Unterdominantseite zuzuwenden:



Der C-dur-Akkord als °Tp oder Ð in A-moll gehört zwischen Tonika und Molldominante, also zu Anfang der Kadenz (vgl. S. 72):

$$^0e — (c^+) — {}^0h — a^{VII} — e^7 — {}^0e$$

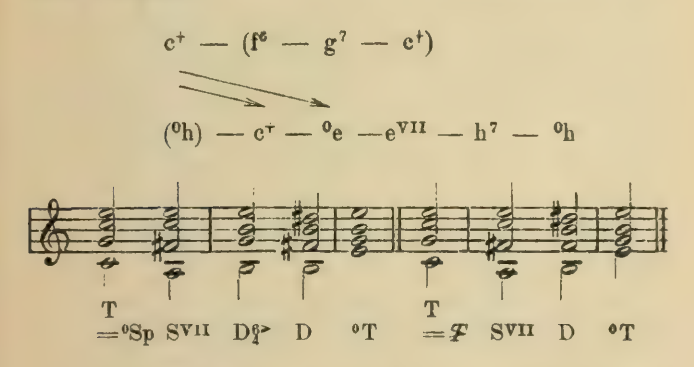
zieht daher nach sich noch genug Fortbewegung der Harmonie, um eine kräftige Wirkung zu ermöglichen, kann aber auch die Septime annehmen und die chromatische Erhöhung seines Grundtons, so daß er zur Dominante der Subdominante wird:



Wir weisen wieder nur auf, wie einfach der Weg ist; im konkreten Falle wird gelegentlich die Kadenz durch den Quartsextakkord oder durch andere Vorhaltsbildungen und

Zwischenharmonien wesentlich erweitert werden, oder sie wiederholt beliebig Glieder usf. Natürlich wird aber der motivische Aufbau der Perioden die Wirkung erst recht vollenden. Vor allem ist zu bemerken, daß die Abwickelungen der Kadenzen nur einen Teil des musikalischen Inhaltes bilden und daß insbesondere die Subdominantwirkungen gern wieder an metrisch korrespondierender Stelle der Sätze auftreten (2. mit 6. Takt, 3. mit 7. Takt usw.); wo diese Übereinstimmung nicht besteht, erscheint sogleich der Inhalt als ein anderer.

Soll der C-dur-Akkord Scheinkonsonanz ($\mathcal{F}$ oder ^{0}Sp) in E-moll werden, so führt er uns ganz in den Anfang der neuen Kadenz, da er die volle Subdominantwirkung noch nach sich zuläßt:

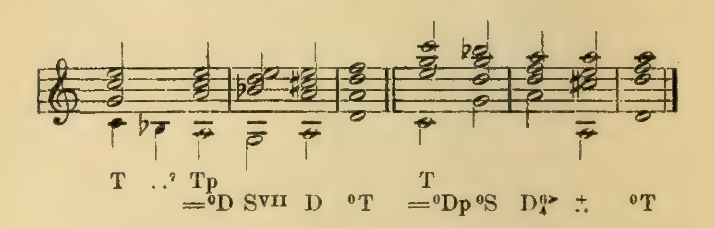


Schwieriger ist die Umdeutung zur Molldominantparallele in D-moll, da uns die Molldominante überhaupt recht ungeläufig ist; immerhin ist aber auch diese Form mit guter Wirkung möglich und führt ebenfalls ganz in den Anfang der neuen Kadenz:

c^+ — (f^6 — g^7 — c^+)

(^0a) — e^{VI} — d^{VII} — [a^7] — ^0a

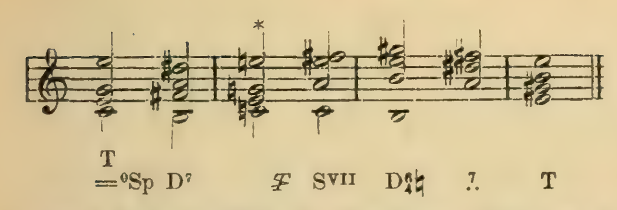
Eine gelinde Vorbereitung durch ein durchgehendes b, das auf das ^{0}d hindeutet, ist immer zu empfehlen (wenn man nicht vorzieht, c^+ durch Erhöhung des c zu cis zur Dominante von ^{0}a umzuwandeln und noch eine vollständige Kadenz in D-moll nachfolgen zu lassen):



Um den C-dur-Akkord zum Akkord der neapolitanischen Sexte (S) in H-moll (oder auch H-dur) umzudeuten, ist der bequemste Weg, daß e in den Baß gelegt und verdoppelt wird, doch ist auch die Beibehaltung der Verdoppelung von c möglich; da der Akkord Subdominantbedeutung hat, so ist die Kadenz noch deutlich und wirksam genug:



Zur Trugschlußharmonie kann der C-dur-Akkord natürlich eigentlich erst nach erfolgter Modulation umgedeutet werden; d. h. wenn ich setze:



so erfolgt doch tatsächlich die Modulation schon durch den Eintritt des H-dur-Akkordes nach dem ersten C-dur-Akkord, d. h. mittels Umdeutung der Tonika zur Mollsubdominantparallele (s. unten). Doch ist nicht zu übersehen, daß das nochmalige Auftreten des C-dur-Akkordes den Übergang wesentlich mildert und überzeugender gestaltet.

Die Tonika zu einer Wechsel- oder Durchgangsharmonie umzudeuten, ist immer bedenklich und problematisch; es ist das doch mindestens ebenso (wenn nicht noch mehr) wie die Enharmonik der verminderten Septimenakkorde eigentlich ein kleiner Betrug, eine Irreführung der Auffassung. Gut zu heißen ist diese Art der Modulation, wenn sie nur wie zum Schein geschieht, d. h. bald wieder rückgängig gemacht wird: sonst wird derjenige, welcher ein starkes Tonalitätsgefühl, d. h. ausgebildeten Musiksinn hat, immer ein gewisses Mißbehagen empfinden, sich betrogen, genasführt fühlen. Einige Beispiele mögen zeigen, wie solche Umdeutungen überhaupt möglich sind. S. 95 ff. erkannten wir den H-dur- und Des-dur-Akkord als mögliche Bildungen aus lauter Wechselnoten des C-dur-Akkords; soll nun umgekehrt der C-dur-Akkord als Wechselharmonie des (tonischen) H-dur- oder Des-dur-Akkords erscheinen, so wird es für solche Umdeutung vor allem rhythmischer Mittel bedürfen, d. h. der H-dur- bez. Des-dur-Akkord wird auf die schwere Zeit zu schieben und nachdrücklicher einzuführen, eventuell anderweit mit seinen Dominanten zu umgeben sein:





Von den Umdeutungen zu Durchgangsharmonien dürfte wohl die bereits oben erörterte zum Durakkord der dorischen Sexte ($T = S^{III<}$) die einzige wohlpraktikable sein.

39. Aufgabe. Freie Nachbildung der Modulationen dieses § von andern Tonarten aus. Es wird dem Schüler anheimgestellt, von hier ab kleine 8taktige Sätzchen zu erfinden, in denen er die verlangte Modulation anwendet. Die Wahl der inneren Ausgestaltung der Kadenzen (z. B. ob T — S — D — T oder T — Sp — D^{6}_{4} usw.) ist frei zu stellen.

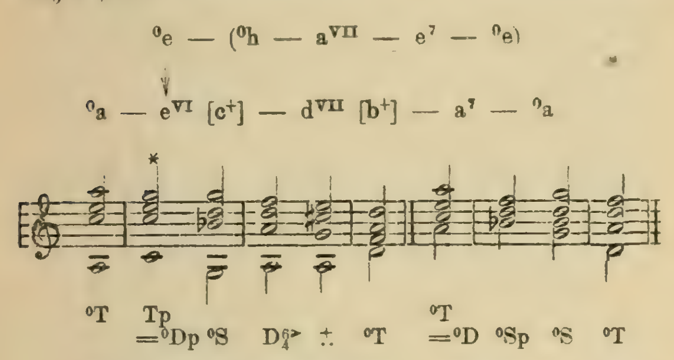
---

24. Umdeutungen der Molltonika.

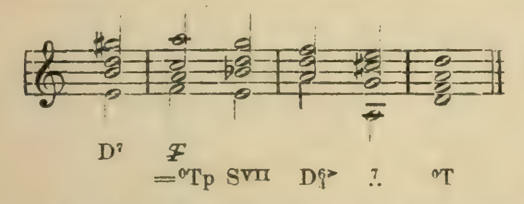
Die Umdeutungen einer Molltonika z. B. des A-moll-Akkords in A-moll zu einer Dominante bez. einer Scheinkonsonanz sind analog zu bewerkstelligen und zu beurteilen: Der A-moll-Akkord ist außer als Tonika von A-moll verständlich

I. als Molldominante in D-moll.
II. als Subdominante in E-moll.
III. als Akkord der phrygischen Terz (scheinbare Molldominante) in D-dur.
IV. als Tp oder $\not S$ in C-dur.
V. als $\not D$ oder Dp in F-dur.
VI. als Sp in G-dur oder als Mollakkord der dorischen Sexte ($\not S^{VII}_{III<}$) in G-moll.
VII. als Akkord der lydischen Quarte ($\not D$) in B-dur.
VIII. als von der Variante entlehnte Trugschlußharmonie (°Tp) in C-moll.
IX. als Wechselharmonie von B-moll $\begin{pmatrix} II< \\ IV \\ VI< \end{pmatrix}$ und Gis-moll $\begin{pmatrix} 2> \\ II> \\ IV> \end{pmatrix}$.

Die Umdeutung zur Molldominante erfolgt durch nachdrückliche Betonung der für dieselbe charakteristischen (wenn auch uns wenig geläufigen) Sexte, eventuell in der scheinkonsonanten Form des C-dur-Akkordes sowie figurativ mittels Einführung der Terz der °Subdominante der angestrebten Tonart (b) in der Figuration; die zu verbindenden Kadenzen sind:



Wird in der der Modulation vorausgehenden Kadenz statt der abschließenden Tonika (°e) die Trugschlußharmonie f a c eingeführt, so ist der Übergang noch besser:



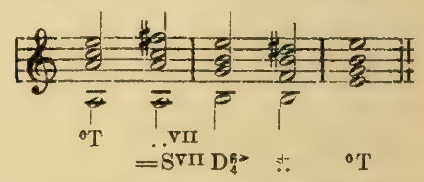
Das bequemste Mittel freilich — die Verwandlung der Molltonika in eine Durdominante (cis statt c) werden wir erst weiterhin zu betrachten haben.

Zur °Subdominante wird der A-moll-Akkord durch Hinzufügung der für die °Subdominantbedeutung charakteristischen Unterseptime umgedeutet. Es ist dies eins der wichtigsten Modulationsmittel. Die zu verbindenden Kadenzen sind:

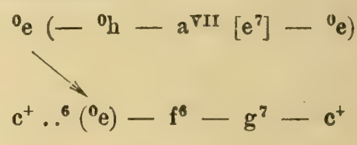
$$^0c — (^0h — a^{VII} — [e^7] — {^0e})$$

$$^0h — {^0fis} — e^{VII} — (h^7) — {^0h}$$

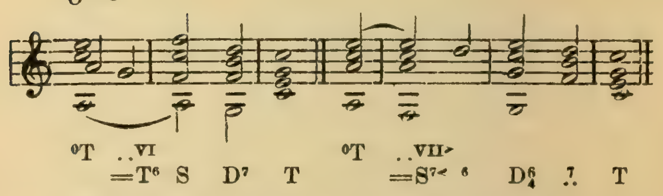
Der Satz macht keinerlei Schwierigkeit:



Der A-moll-Akkord als Tp oder S̸ in C-dur gehört vor die Subdominante:



z. B.



Als Dominantparallele in F-dur findet sich zwar der A-moll-Akkord auch als vorletzter Akkord der Kadenz und kann dann als solcher zur Modulation benutzt werden, wenn man c verdoppelt und es in den Baß legt, z. B.:



Doch ist eine solche Modulation mittels eines vorletzten Akkordes (vgl. S. 126) immer etwas überstürzt und daher die Umdeutung zum Leittonwechselklang der Tonika, als welcher ^0e in den Anfang der Kadenz gehört, vorzuziehen.

$$^0e\ (—\ ^0h\ —\ a^{VII}\ —\ [e^7]\ —\ ^0e)$$

$$\searrow$$

$$(f^+)\ ..^{7<}\ —\ b^6\ —\ c^7\ —\ f^+$$

z. B.:



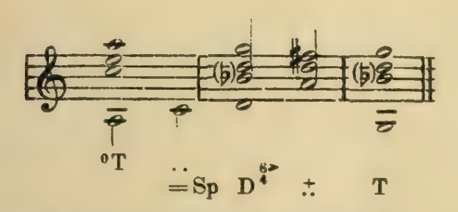
Am besten heimisch ist aber der A-moll-Akkord als Scheinkonsonanz in G-dur und G-moll, nämlich als Parallele der Subdominante:

$$^0e\ —\ (^0h\ —\ a^{VII}\ —\ [e^7]\ —\ ^0e)$$

$$\searrow$$

$$(g^+)\ —\ c^6 \quad (^0e)\ —\ d^7\ —\ g^7$$
$$\text{bezw. } (^0d)\ —\ g^{VII}_{III<}\ (^0e)\ —\ d^7\ —\ {}^0d$$

z. B.:



Ungewohnter, aber durchaus wirksam ist er als Akkord der lydischen Quarte (S̶) in B-dur (oder B-moll):



Die Einführung des A-moll-Akkordes als Trugschlußharmonie in C-moll setzt natürlich ebenso die bereits erfolgte Modulation nach C-moll voraus, wie die Einführung des C-dur-Akkordes als Trugschlußharmonie in E-dur die Wendung dahin voraussetzte:



Auch hier ist die eigentliche Modulation durch chromatische Veränderung (as = V>) bewirkt, worauf wir später zurückzukommen haben.

Für die Umdeutung der Molltonika zur Wechsel- oder Durchgangsharmonie gilt das oben über die gleiche Umdeutung der Durtonika Bemerkte; trotz der bequemen Möglichkeit (besonders dreistimmig) ist dieselbe nur von geringem Wert:



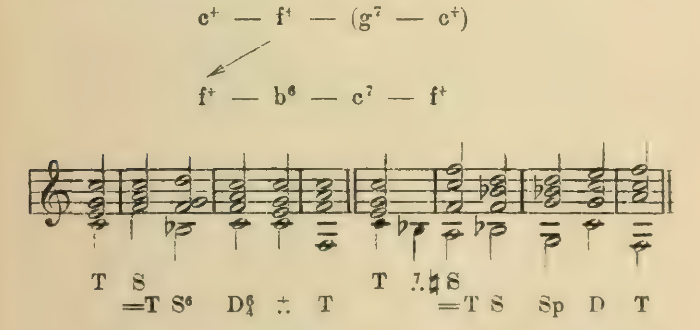
40. Aufgabe. Freie Nachbildung der gezeigten Modulationen des Paragraphen.

25. Umdeutungen der Dursubdominante.

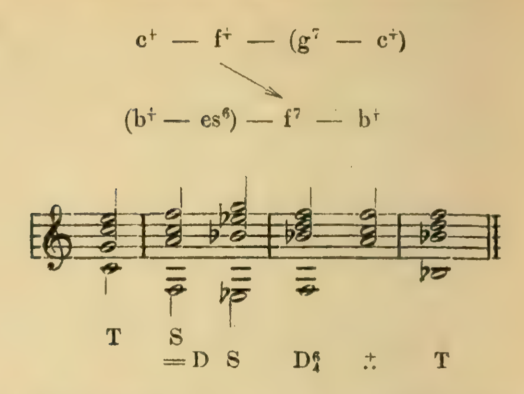
Die Subdominante der C-Durtonart (f^+) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (in F-dur),
2. zur Dominante (in B-dur),
3. zum Durakkord der dorischen Sexte $S^{III<}$ (in C-moll),
4. zur °Sp oder S̸ (in A-moll),
5. zur °Tp oder D̸ (in D-moll),
6. zur °Dp (in G-moll),
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte (S̸ in E-moll oder E-dur),
8. zur von der Variante entlehnten Trugschlußharmonie (S̸) in A-dur,
9. zur Wechselharmonie der Tonika in E-dur und Ges-dur.

Der erste Fall bedarf der Andeutung der neuen Subdominante (durch ein figuratives b), jedenfalls kann aber f^+ nicht zur abschließenden, sondern nur zur beginnenden Tonika der neuen Tonart umgedeutet werden:



Die Umdeutung zur Dominante (f^7) macht es wünschenswert, durch figurative Elemente (Wechselharmonien), welche die Umdeutung feststellen, den Abschluß hinauszuschieben, der sonst unmittelbar erfolgen müßte:



Hier ist der zwischen f^+ und f^6_4 tretende Es-dur-Akkord lediglich Wechselharmonie, da er auf die leichte Zeit eintritt und auf der schweren Zeit nach sich wie vor sich dieselbe Harmonie (die D) hat.

Soll f^+ als Durakkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) in C-moll verstanden werden, so setzt das anderweite Modulationsmittel voraus, vor allem eine den Übergang zur Variante voraus andeutende chromatische Änderung der tonischen Terz:



Die Subdominante f^+ wird zu ^0Sp oder S̸ in der Paralleltonart A-moll:

$$c^+ - f^+ - (g^7 - c^+)$$

$$(^0e\ -\ )\ ..\ ^{VII>}\ [a^{VI}] - a^{VII} - e^7 - {}^0e$$



Die Subdominante f^+ wird zu ⁰Tp oder Đ in der Tonart der Subdominantparallele D-moll:

$$c^+ - f^+ - (g^7 - c^+$$

$$(^0a) - ..^{VI} [e^{VII>} - d^{VII} - a^7 - {}^0a$$

T S
=Đ S^VII D$^{6>}_{4}$ ⁰T
T S
=⁰Tp ⁰D ⁰S D$^{6>}_{4}$ ⁰T

Die Subdominante f^+ wird zur ⁰Dp in G-moll:

$$c^+ - f^6 - (g^7 - c^+)$$

$$(^0d) - a^{VI} - g^{VII} - (d^7) - {}^0d$$

z. B.:





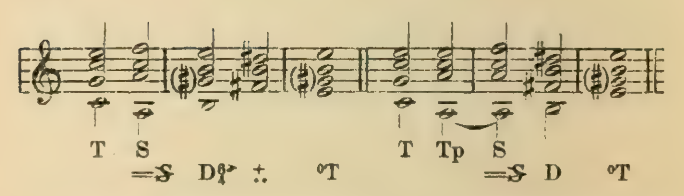
Hier ist wieder die Einführung des es (chromatische Veränderung innerhalb des tonischen Akkordes) nächstliegend, worüber weiterhin.

Die Subdominante f^+ wird zum Akkord der neapolitanischen Sexte (S̶) in e Moll bez. E-dur:

$$c^+ — f^+ — (g^7 — c^+)$$

$$({}^0h\ [e^+] —)\ {}^0e^{5>} — h^7 — {}^0h\ [e^+]$$

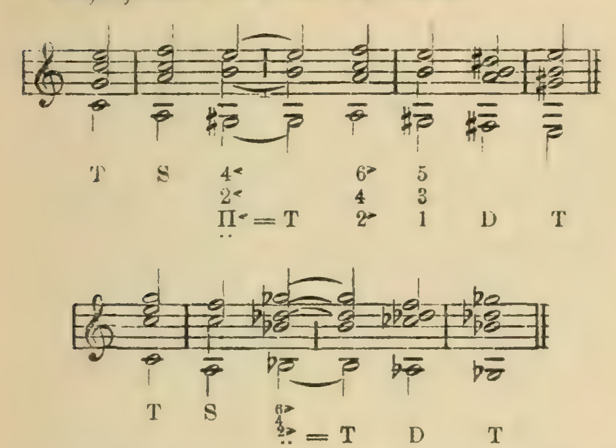
z. B.:



Trugschlußharmonie wird f^+ in A-dur (eigentliche Modulation voraussetzend):



Wechselharmonie in F-dur und Ges-dur:



Natürlich kann aber auch jeder Hauptakkord zur Wechselharmonie einer Dominante oder gar einer Scheinkonsonanz einer anderen Tonart umgedeutet werden; damit erschließen sich weitere Wege, auf die wir der Vollständigkeit wegen hinweisen, ohne sie einzeln zu betrachten.

Aufgabe 41. Freie Nachbildung der gezeigten Modulationen.

---

26. Umdeutungen der Mollsubdominante.

Die Mollsubdominante der C-dur-Tonart (°c) kann umgedeutet werden:

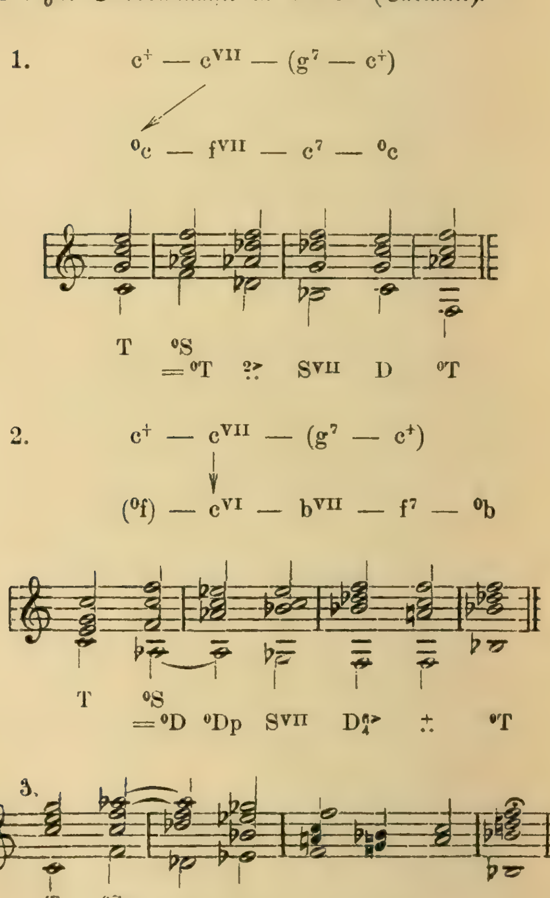
1. zur Tonika (in F-moll),
2. zur Molldominante (in B-moll),
3. zum Akkord der phrygischen Terz $D^{3>}$ (in B-dur),
4. zu Tp oder $\not{S}$ in As-dur,
5. zu $\not{D}$ oder Dp in Des-dur,
6. zu Sp oder $\not{S}^{VII}_{III<}$ (Mollakkord der dorischen Sexte) in Es-dur,

7. zum Akkord der lydischen Quarte (*Đ* in Ges-dur und Ges-moll),

8. zur entlehnten Trugschlußharmonie in As-moll,

9. zur Wechselharmonie von E-moll und Ges-moll,

10. zur Subdominante in C-moll (Variante).



4. c^{+} — c^{VII} — (g^{7} — c^{+})

(as^{+}) $\therefore^{6}$ ($des^{7<}$) — des^{6} — es^{7} — as^{+}

T ^{0}S
$= S\!\!\!/$ T Sp D T

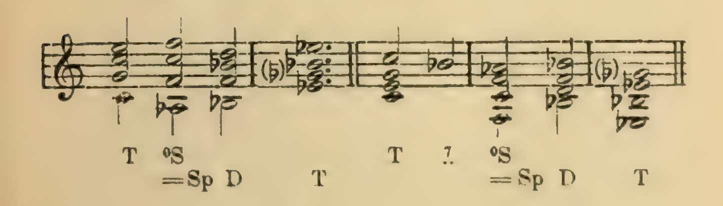
5. c^{+} — ^{0}c (— g^{7} — c^{+})

(des^{+}) — $..^{7}$ — ges^{6} — as^{7} des^{+}

T ^{0}S
$= T^{7<}$ .. S^{6} D^{7} T

6. c^{+} — ^{0}c — (g^{7} — c^{+})

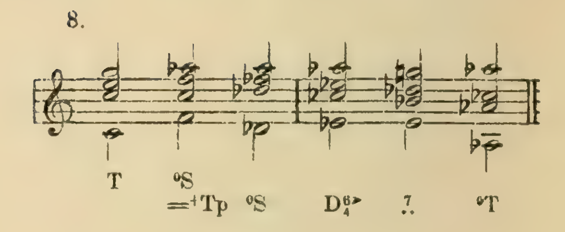
(es^{+}) — as^{6} — b^{7} — es^{+}
bezw. (^{0}b) — $es^{VII}_{III<}$ — b^{7} — ^{0}b



7.



8.



9.

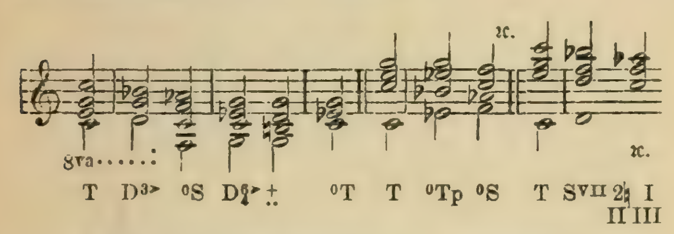




10. $c^{+} — c^{VII} — (g^{7} — c^{+})$

$(^{0}g — {}^{0}d^{VI}) — c^{VII} — g^{7} — {}^{0}g$

Dieser Übergang ist (wegen der Gemeinsamkeit der Mittel der Variante mit denen der Haupttonart) kaum anders überzeugend zu gestalten als mit Einschaltung der (ebenfalls schon nach C-moll gehörigen) Zwischenharmonie ^{0}d oder b^+ oder es^+ (Andeutung der Molldominante):



Aufgabe 42. Freie Nachbildung der gezeigten Modulationen.

---

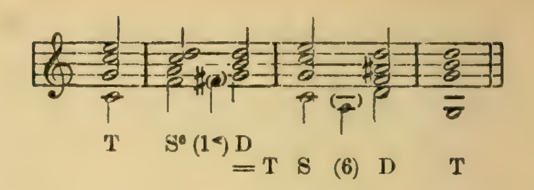
27. Umdeutungen der Dominante.

Die Dominante der C-dur-Tonart, g^+, wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in G-dur),
2. zur Subdominante (in D-dur),
3. zum Durakkord der dorischen Sexte (in D-moll),
4. zu ^{0}Dp der Paralleltonart A-moll,
5. zu ^{0}Tp oder $\not{D}$ in der Tonart der Dominantparallele E-moll,
6. zu $\not{F}$ oder ^{0}Sp (in H-moll),
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte $\not{S}$ (in Fis-dur, Fis-moll) oder zum Leittonwechselklang der Sp (in A-dur),
8. zur von der Variante entlehnten Trugschlußharmonie ($\not{F}$) in H-dur,
9. zur Wechselharmonie von Fis-dur und As-dur,
10. zur Dominante der Variante C-moll (NB).

1. $c^+ — f^6 — g^+ — c^+$

$g^+ — c^6 — d^7 — g^+$



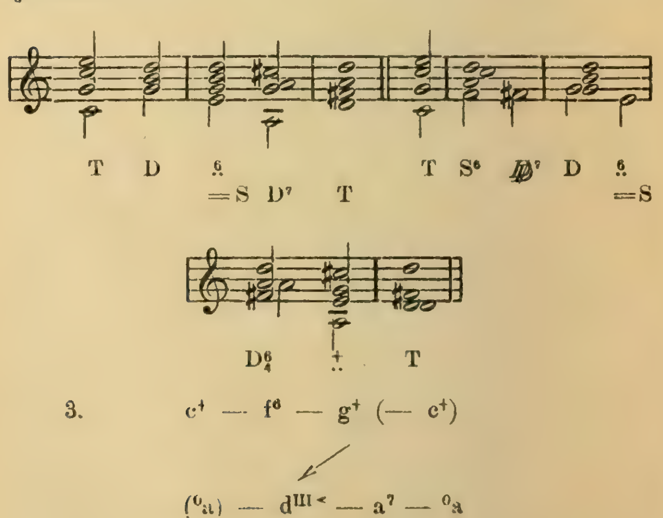
Natürlich geschieht die Umdeutung nicht zu einer die Kadenz endenden, sondern zu einer dieselbe beginnenden Tonika.

2. c^{+} — $[f^{6}]$ — g^{+} — (c^{+})

↙

(d^{+}) — g^{6} — a^{7} — d^{+}

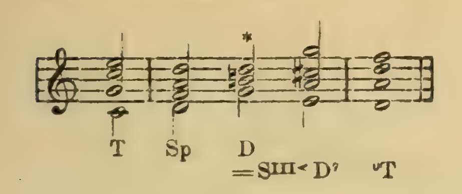
Die Umdeutung wird erleichtert durch Vermeidung des f (Subdominantgrundton) vor und in der umzudeutenden Harmonie:



3. c^{+} — f^{6} — g^{+} (— c^{+})

↙

(^{0}a) — $d^{III<}$ — a^{7} — ^{0}a



4. c^+ — f^6 — g^+ (— c^+)

(^0e) — h^{VI} — a^{VII} — e^7 — ^0e



5. c^+ — f^6 — g^+ — (c^+)

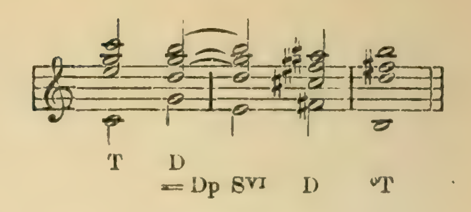
(^0h) — g^+ (= $fis^{VII>}$ oder h^{VI}) — e^{VII} — h^7 — ^0h

T S̶ D

= D̶ S^{VII} D ⁰T

6. c^+ — [f^0] — g^7 — (c^+)

(^0fis) — . . $^{VII>}$ (h^{VI}) — fis^7 — ^0fis



7. c^{+} — $[f^{6}]$ — g^{+} — c^{+}

↓

(fis^{+} $[{}^{0}cis]$) — g^{+} (= ${}^{0}fis^{2>}$) — cis^{7} — fis^{+} $[{}^{0}cis]$

und:

c^{+} — $[f^{6}]$ — g^{+} — (c^{+})

↙

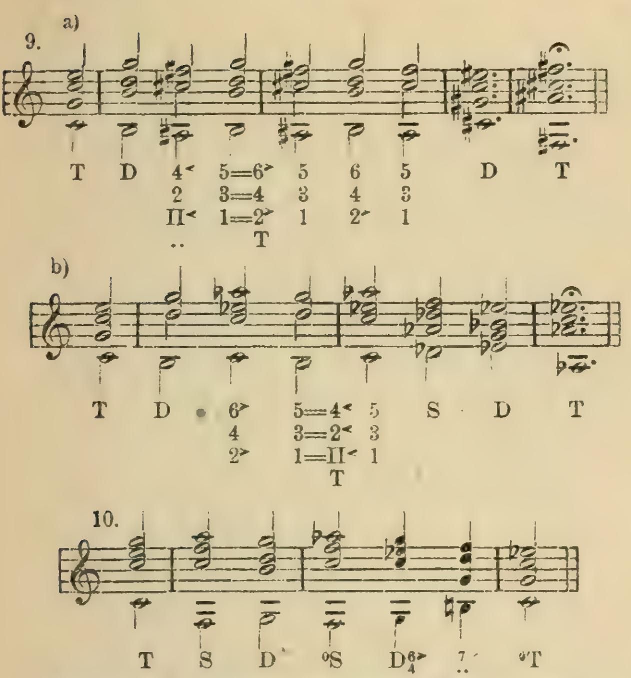
(a^{+}) — ${}^{0}fis^{2>}$ (= d^{6}) — e^{7} — a^{+}

In allen den Fällen, wo die Modulation sich nach der Dominantseite wendet, wird die Subdominante vor der umzudeutenden Dominante gern übersprungen werden:



8.





Aufgabe 43. Übung der aufgezeigten Modulationen.

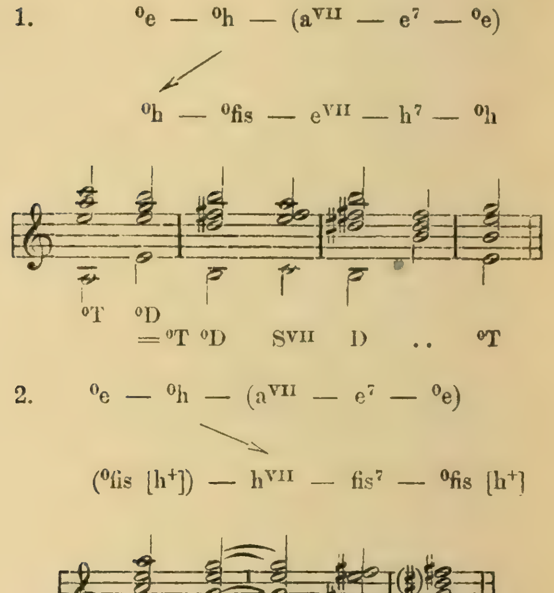
---

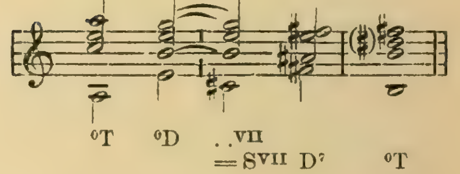
28. Umdeutungen der Molldominante.

Die Molldominante der A-moll-Tonart (°h) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (in E-moll),
2. zur Subdominante (in H-moll oder H-dur),
3. zum Akkord der phrygischen Terz (in A-dur),
4. zu Dp oder $\not{D}$ in der Paralleltonart (C-dur),
5. zu Tp oder $\not{S}$ in der Dominante der Parallele (G-dur),
6. zu Sp in D-dur oder zum Mollakkord der dorischen Sexte ($\not{S}^{VII}_{III<}$) in D-moll.

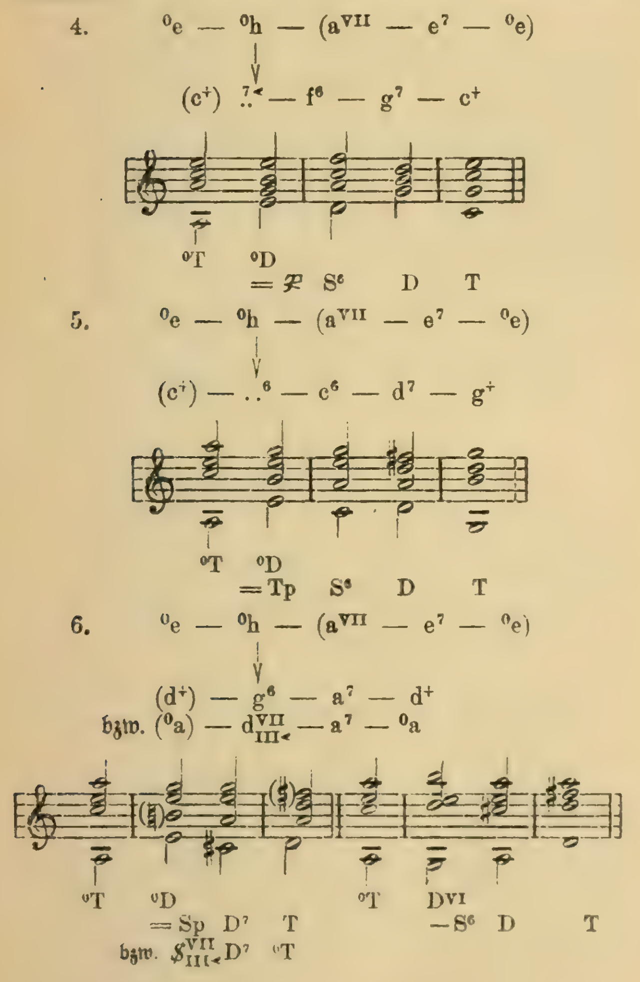
7. zum Akkord der lydischen Quarte (D̸ in F-dur oder F-moll),
8. zur Trugschlußharmonie in G-moll,
9. zur Wechselharmonie von Dis-moll und F-moll.







Hier macht wieder die Gemeinschaft der Mittel der Variante sich hindernd bemerklich, und die Verwandlung von A-moll in A-dur wird eigentlich erst beim Schlußakkord bemerkbar.



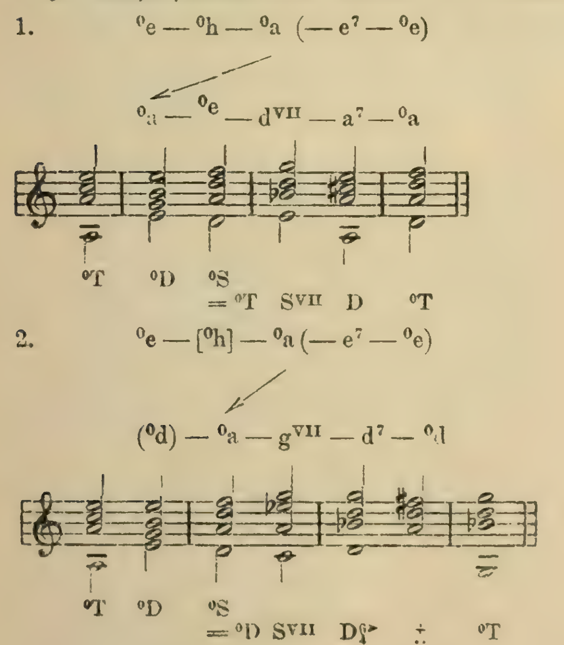


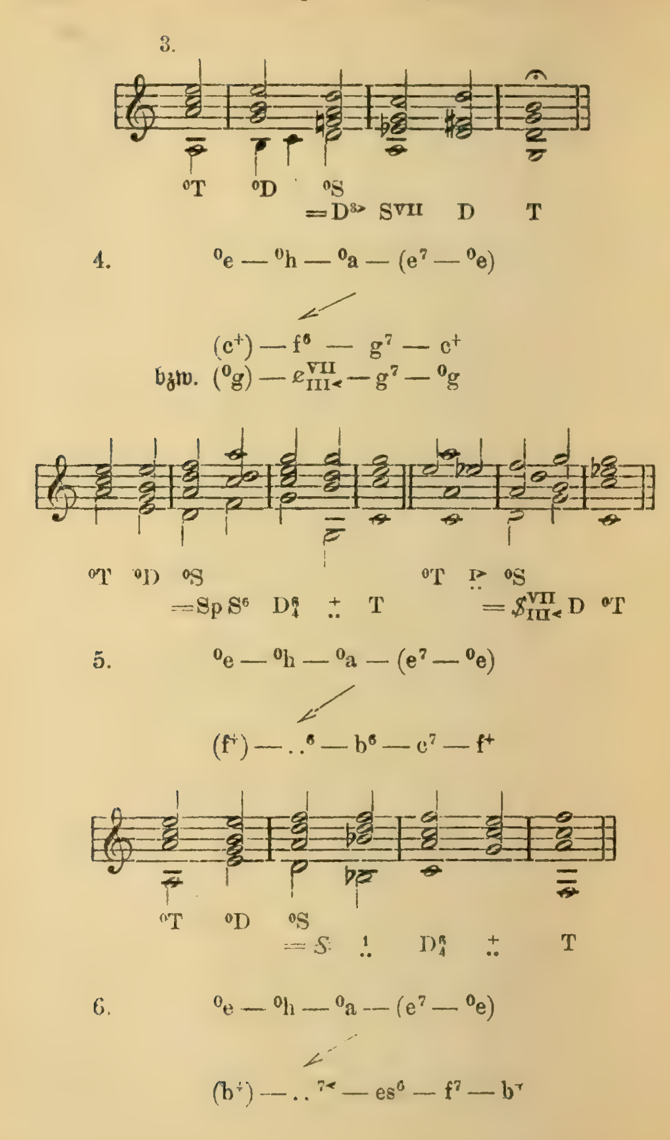
Aufgabe 44. Freie Nachbildung der Modulationen.

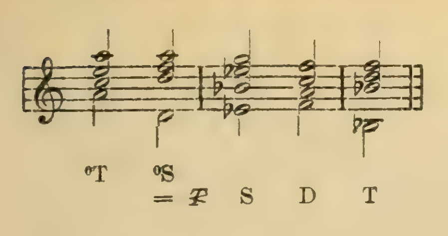
29. Umdeutungen der Mollsubdominante.

Die Subdominante der A-moll-Tonart (°a) kann umgedeutet werden:

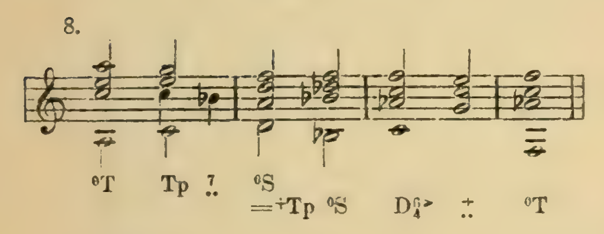
1. zur Tonika (in D-moll),
2. zur Molldominante (in G-moll),
3. zum Akkord der phrygischen Terz ($D^{3<}$) in G-dur,
4. zu Sp in der Paralleltonart (C-dur) bzw. zum Mollakkord der dorischen Sexte in deren Variante (C-moll),
5. zu Tp oder S̸ in der Tonart der Subdominantparallele (F-dur),
6. zu T̸ oder Dp in B-dur,
7. zum Akkord der lydischen Quarte (D̸ in Es-dur, Es-moll),
8. zur Trugschlußharmonie in F-moll,
9. zur Wechselharmonie von Es-moll und Cis-moll.




3.
°T °D °S
= D3> SVII D T
4. °e — °h — °a — (e7 — °e)
(c+) — f6 — g7 — c+
bzw. (°g) — $VII III< — g7 — °g
°T °D °S
= Sp S6 D6 4 + T
°T I> °S
= $VII III< D °T
5. °e — °h — °a — (e7 — °e)
(f+) — . . 6 — b6 — c7 — f+
°T °D °S
= S 1 D6 4 + T
6. °e — °h — °a — (e7 — °e)
(b+) — . . 7< — es6 — f7 — b+







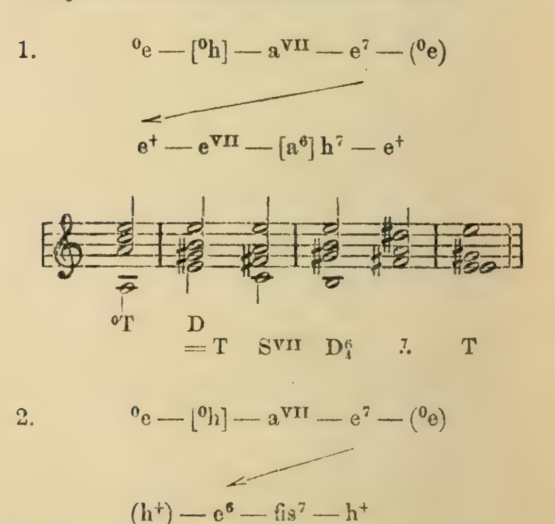


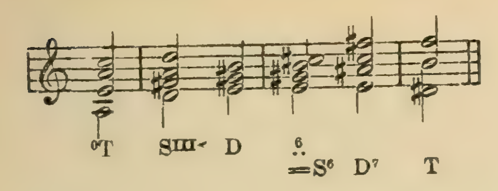
Aufgabe 45. Übung der Beispiele des § 29.

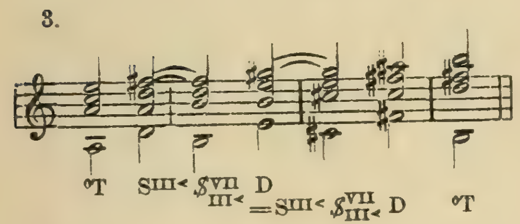
30. Umdeutungen der Durdominante in Moll.

Die Durdominante der A-moll-Tonart (e^+) kann umgedeutet werden:

1. zur Tonika (in E-dur),
2. zur Subdominante (in H-dur),
3. zum Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$ in H-moll),
4. zu ^0Tp oder $\not{D}$ in Cis-moll,
5. zu $\not{F}$ oder ^0Sp in Gis-moll,
6. zu ^0Dp in Fis-moll,
7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) in Dis-dur und Dis-moll, bzw. mit enharmonischer Umschreibung in Es-dur und Es-moll,
8. zur Trugschlußharmonie in Gis-dur (≈ As-dur),
9. zur Wechselharmonie von F-dur und Dis-dur (≈ Es-dur),
10. zur Dominante der Variante A-dur.







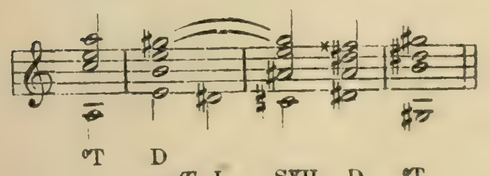
4. ^{0}e — [a^{VII}] e^{+} — (^{0}e)

(^{0}gis) .. ^{VI} — cis^{VII} — gis^{7} — ^{0}gis

°T D
= °Tp SVII D$^{9>}$ + °T

5. ^{0}e — [a^{VII}] — e^{+} — ^{0}e

(^{0}dis) — .. $^{\text{VII}>}$ — gis^{VII} — dis^{7} — ^{0}dis



6. ^{0}e — [a^{VII}] — e^{+} — (^{0}e)

(^{0}cis) — gis^{VI} — fis^{VII} — cis^{7} — ^{0}cis

°T D
= °Dp °D °S D °T

7.

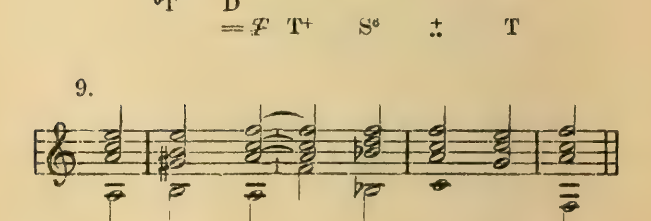
8va

°T D
= S I D$^{6>}_{4}$ + °T

8.

°T D
= T T+ S^{6} + T

9.





10.



Immer wieder erweist sich, daß die Modulation zur Variante, wenn sie nicht Umwege macht, überhaupt nicht als Modulation empfunden wird, so daß ihr Name „Variante" berechtigt erscheint. Es ist dieses der einzige Tonartwechsel, welcher der umdeutenden Striche (=) entbehren kann.

46. Aufgabe. Übung der aufgezeigten Modulationen.

---

31. Umdeutung der Parallelklänge und Leittonwechselklänge.

Eine Fülle neuer Wege erschließt sich der Modulation durch Umdeutung der Nebenharmonien. Wir müssen uns aus Raumrücksichten versagen, dieselben alle an ausgeführten Notenbeispielen aufzuweisen, können aber nicht umhin, wenigstens die sich ergebenden Formeln aus der Verbindung der Kadenzen zu entwickeln.

Zunächst ergibt die Umdeutung der drei leitereigenen Mollakkorde der C-dur-Tonart (°e, °a, °h) zu wirklichen Mollakkorden oder aber zu Scheinkonsonanzen anderen Sinnes die Modulationen:

a) der a-Mollakkord in C-dur (Tp oder $\mathfrak{S}$) wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in A-moll):

$$c^{+} \;..^{6} — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↙

$$^{0}e — {}^{0}h — a^{VII} — e^{+} — {}^{0}e$$

also: T Tp

$= {}^{0}T\ {}^{0}D\ S^{VII}\ D\ {}^{0}T.$

2. zur Subdominante (in E-moll und E-dur):

$$c^{+} — ..^{6} — (f^{6} — g^{7} — c)$$

↘

$$({}^{0}h\,[e^{+}] — e^{VII} — h^{7} — {}^{0}h\,[e^{+}]$$

also: T Tp

$= {}^{0}S\ D\ {}^{0}T.$

3. zur Molldominante (in D-moll):

$$c^{+} — ..^{6} — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↓

$$^{0}a — {}^{0}e — d^{VII} — a^{7} — {}^{0}a$$

also: T — Tp

$= {}^{0}D\ S^{VII}\ D^{7}\ {}^{0}T.$

4. zum Akkord der phrygischen Terz ($D^{3>}$ in D-dur):

$$c^{+} — ..^{6} — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↓

$$(d^{+}) — a^{3>} — {}^{0}d — a^{+} — d^{+}$$

also: T — Tp

$= D^{3>}\ {}^{0}S\ D\ T.$

5. zu Sp in G-dur:

$$c^{+} — \;..^{6} — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$(g^{+}) — c^{6} — d^{7} — g^{+}$$

also: $T — Tp$
$= Sp\ D\ T.$

6. zu $\not{F}$ oder Dp in F-dur:

$$c^{+} — \;..^{6} — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$(f^{+}) — \;..^{7<} — b^{6} — c^{7} — f^{+}$$

also: $T — Tp$
$= \not{F}\ S^{6}\ D^{7}\ T.$

7. zum Akkord der lydischen Quarte ($\not{D}$) in B-dur:

$$c^{+} — \;..^{6} — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$
$$\searrow$$
$$(b^{+} — es^{6}) — f^{7<} — \;..^{8} — {}^{0}b — b^{+}\ ({}^{0}f)$$

also: $T — Tp$
$= \not{D}\ \underset{..}{1}\ {}^{0}S\ T.$

8. zur der Variante entlehnten Trugschlußharmonie (^{+}Tp) in C-moll:

$$c^{+} — c^{VII} — g^{7} — \underset{6}{c}$$
$$\swarrow$$
$$({}^{0}g) — c^{VII} — g^{7} — {}^{0}g$$

also: $T\ S^{VII}\ D^{7}\ Tp\ \not{S}\ D_{4}^{6>}\ \underset{..}{+}\ {}^{0}T.$

9. zur Wechselharmonie von B-moll und Gis-moll.

$$c^{+} — {}^{0}e — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$({}^{0}f) — \left(\begin{matrix} II< \\ IV \\ VI< \end{matrix}\right) — {}^{0}f — b^{VII} — f^{7} — {}^{0}f$$

und:

$$c^{+} — {}^{0}e — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↓

$${}^{0}dis — \left(\begin{matrix}2> \\ II> \\ IV>\end{matrix}\right) {}^{0}dis — gis^{VII} — dis^{7} — {}^{0}dis.$$

b) der d-Mollakkord in C-dur (Sp) wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in D-moll):

$$c^{+} — {}^{0}a\,[= f^{6}] — (g^{7} — c^{+})$$

↙

$${}^{0}a — {}^{0}e — d^{VII} — a^{7} — {}^{0}a$$

also: T Sp

$$= {}^{0}T\ {}^{0}D\ S^{VII}\ D^{7}\ {}^{0}T.$$

2. zur Subdominante (in A-moll):

$$c^{+} — f^{6} — (g^{7} — c^{+})$$

↓

$$({}^{0}e) — a^{VII} — e^{7} — {}^{0}e$$

also: T Sp

$$= {}^{0}S\ D^{7}\ {}^{0}T.$$

3. zur Molldominante (in G-moll):

$$c^{+} — {}^{0}a\,[= f^{6}] — (g^{7} — c^{+})$$

↓

$$({}^{0}d) — a^{VI} — g^{VII} — d^{7} — {}^{0}d$$

also: T Sp

$$= {}^{0}D\ {}^{0}S\ D^{+}\ {}^{0}T.$$

4. zum Akkord der phrygischen Terz ($D^{3>}$ in G-dur):

$$c^{+} — {}^{0}a\,[f^{6}] — (g^{7} — c^{+})$$

↓

$$(g^{+}) — d^{3>} — g^{VII} — d^{7} — g^{+}$$

also: T Sp

$$= D^{8}\ {}^{0}S\ D^{+}\ T.$$

5. zu Tp oder $\not{S}$ in F-dur:

$$c^{+} - f^{6} - (g^{7} - c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$(f^{+}) - ..^{6} - b^{6} - c^{7} - f^{+}$$

also: T Sp

$= \mathrm{Tp}\ S^{6}\ D^{7}\ T.$

6. zu $\not{D}$ oder Dp in B-dur:

$$c^{+} - f^{6} - (g^{7} - c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$(b^{+}) - ..^{7<} - es^{6} - f^{7} - b^{+}$$

also: T Sp

$= \not{D}\ S^{6}\ D^{7}\ T.$

7. zum Akkord der lydischen Quarte ($\not{D}$) in Es-dur:

$$c^{+} - f^{6} - (g^{7} - c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$(es^{+}) - b^{7<} ..^{8} - {}^{0}es - es^{+}$$

also: T Sp

$= \not{D}\ \overset{1}{..}\ {}^{0}S\ T.$

8. zur der Variante entlehnten Trugschlußharmonie ($^{+}$Tp) in F-moll:

$$c^{+}\,[{}^{0}f - c^{+}] - {}^{0}a - (g^{7} - c^{+})$$
$$\swarrow$$
$$({}^{0}c) - f^{VII} - c_{4}^{6>} - \overset{7}{..} - {}^{0}c$$

also: T $\overset{7}{..}$ Sp

$= {}^{+}\mathrm{Tp}\ S^{VII}\ D^{7}\ {}^{0}T.$

9. zur Wechselharmonie von Cis-moll und Es-moll:

$$c^+ — {}^0a — (g^7 — c^+)$$

↓

$${}^0gis \left(\begin{matrix} & 2> & I \\ & II> & III \\ .. & IV> & V \end{matrix}\right) — cis^{VII} — gis^7 — {}^0gis$$

und:

$$c^+ — {}^0a — (g^7 — c^+)$$

↙

$${}^0b \left[\begin{matrix} II< & I \\ IV & III \\ VI< & V \end{matrix}\right] — es^{VII} — b^7 — {}^0b.$$

c) der e-Mollakkord in C-dur (𝔗 oder Dp) wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in E-moll):

$$c^+ — {}^0h — f^6 — g^7 — c^+$$

↙

$${}^0h — ({}^0fis) — e^{VII} — h^7 — {}^0h$$

also: 𝔗

$$= {}^0T \;\; S^{VII} \;\; D^7 \;\; {}^0T.$$

2. zur Subdominante (in H-moll):

$$c^+ — {}^0h — (f^6 — g^7 — c^+)$$

↓

$$({}^0fis) — h^{VII} — fis^7 — {}^0fis$$

also: 𝔗

$$= {}^0S \;\; D_4^{6>} \; \overset{+}{\because} \; {}^0T.$$

3. zur Molldominante (in A-moll):

$$c^+ — {}^0h — (f^6 — g^7 — c^+)$$

↓

$$({}^0e) — h^{VI} — a^{VII} — e^7 — {}^0e$$

also: 𝔗

$$= {}^0D \;\; S^{VII} \;\; D^7 \;\; {}^0T.$$

4. zum Akkord der phrygischen Terz ($D^{3>}$ in A-dur):

$$c^{+} — {}^{0}h — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↓

$$(a^{+}) — e^{3>} — a^{VII} — a^{+}$$

also: $\not{T}$

$= D^{3>}\ S^{VII}\ T.$

5. zu Tp oder $\not{S}$ in G-dur:

$$c^{+} — {}^{0}h — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↓

$$(g^{+}) — ..^{6} — c^{6} — d^{7} — g^{+}$$

also: $\not{T}$

$= Tp\ S^{6}\ D^{7}\ T.$

6. zu Sp in D-dur:

$$c^{+} — {}^{0}h — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↓

$$(d^{+}) — g^{6} — a^{7} — d^{+}$$

also: $\not{T}$

$= Sp\ D^{6}_{4}\ \overset{+}{..}\ T.$

7. zum Akkord der lydischen Quarte ($\not{D}$) in F-dur:

$$c^{+} — {}^{0}h — (f^{6} — g^{7} — +)$$

↓

$$(f^{+}) — c^{7<} — ..^{8} — f^{VII} — f^{+}$$

also: $\not{T}$

$= \not{D}\ \overset{1}{..}\ {}^{0}S\ T.$

8. zur der Variante entlehnten Trugschlußharmonie in G-moll:

$$c^{+}[..^{7♮} — d^{+}] — {}^{0}h — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$

↙

$$({}^{0}d) — g^{VII} — d^{7} — {}^{0}d$$

also: $T\overset{7}{..}\ \not{D}\ Dp$

$= {}^{+}Tp\ S^{VII}\ D^{7}\ {}^{0}T.$

9. zur Wechselharmonie von F-moll und Dis-moll:

$$c^{+} — {}^{0}h — (f^{6} — g^{7} — c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$({}^{0}c)\left[\,..\begin{smallmatrix} II< & I \\ IV & III \\ VI< & V \end{smallmatrix}\right] — f^{VII} — c^{7} — {}^{0}c$$

und:

$$c^{+} — {}^{0}h — (f^{6} — g^{8} — c^{+})$$
$$\downarrow$$
$$({}^{0}ais)\left[\begin{smallmatrix} 2> & I \\ II< & III \\ IV> & V \end{smallmatrix}\right] — dis^{VII} — ais^{6} — {}^{0}ais.$$

d) der Akkord der phrygischen Terz ($D^{3>}$), der G-moll-Akkord in C-dur, wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in G-moll): $c^{+} — {}^{0}d — {}^{0}c — c^{+} — ..$ $(= g^{III<}) — {}^{0}d — d^{7} — {}^{0}d$.

2. zur Subdominante (in D-moll): $c^{+} — {}^{0}d — {}^{0}c — c^{+} — {}^{0}d — a^{6>}_{4} — a^{7} — {}^{0}a$.

3. zur Molldominante (in C-moll): $c^{+} — {}^{0}d — c^{VII} — e^{+} — .. — {}^{0}d — c^{VII} — {}^{0}g$.

4. zu Tp oder $\not S$ in B-dur: $c^{+} — {}^{0}d — {}^{0}c — c^{+} — {}^{0}d — es^{6} — f^{7} — b^{+}$.

5. zu Sp in F-dur: $c^{+} — {}^{0}d — {}^{0}c — c^{+} — .. — {}^{0}d — c^{7} — f^{+}$.

6. zu Dp bzw. $\not T$ in Es-dur: $c^{+} — {}^{0}d — {}^{0}c — c^{+} — {}^{0}d — as^{6} — b^{7} — es^{+}$.

7. zum Akkord der lydischen Quarte ($\not D$) in As-dur: $c^{+} — {}^{0}d — {}^{0}c — c^{+} — {}^{0}d — es^{+} — {}^{0}as — as^{+}$.

Natürlich bedarf es, um einen so ungewöhnlichen Akkord wie den der phrygischen Terz umdeuten zu können, daß einer Phrase, welche ihn als solchen brachte, eine korrespondierende folgt, welche ihn umdeutet.

e) der Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$), der Des-dur-Akkord in C-dur, wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in Des-dur): c^+ — des^+ — g^+ — c^+ — des^+ — ges^6 — as^7 — des^+.

2. zur Subdominante (in As-dur): c^+ — des^+ — g^+ — c^+ — . . — des^+ — es^7 — as^+.

3. zur Dominante (in Ges-dur): c^+ — des^+ — g^+ — c^+ — . . — des^+ — ^0ges — ges^+.

4. zu $\not{F}$ oder ^{0}Sp in F-moll: c^+ — des^+ — g^+ — c^+ — . . — des^+ — f^{VII} — c^7 — ^0c.

5. zu ^{0}Tp oder $\not{D}$ in B-moll: c^+ — des^+ — g^+ — c^+ — des^+ — b^{VII} — f^7 — ^0f.

6. zu ^{0}Dp in Es-moll: c^+ — des^+ — g^+ — c^+ — des^+ — es^{VII} — b^7 — ^0b.

7. zum Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) in As-moll: c^+ — des^+ — g^+ — c^+ — . . — des^+ ($= as^{III<}$) — es^7 — ^0es.

Auch dieser Akkord muß vorher als solcher gebracht worden sein, wenn er an korrespondierender Stelle soll umgedeutet werden können.

f) die von C-moll entlehnte Trugschlußharmonie ($\not{F}$), der As-dur-Akkord in C-dur, wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in As-dur): c^+ — g^7 — as^+ — des^6 — es^7 — as^+.

2. zur Subdominante (in Es-dur): c^+ — g^7 — as^+ — $. .^6$ — b^6_4 — b^7 — es^+.

3. zur Dominante (in Des-dur): c^+ — g^7 — as^+ — $. .^7$ — ges^+ (^0des) — des^+.

4. zu Tp oder $\not{D}$ in F-moll: c^+ — g^7 — as^+ ($= c^{VI}$) — f^{VII} — $c^{6>}_4$ — c^7 — ^0c.

5. zu ^{0}Sp oder $\not{F}$ in C-moll: c^+ — g^7 — as^+ ($= g^{VII>}$) — c^{VII} — g^7 — ^0g.

6. zu ^{0}Dp in B-moll: c^+ — g^7 — as^+ ($= c^{VI}$) — b^{VII} — f^7 — ^0f.

7. zum Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) in Es-moll c^+ — g^7 — as^+ ($= es^{III<}$) — b^7 — ^0b.

8. zum Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) in G-moll (oder G-dur): c^+ — g^7 — as^+ ($= {^0g^{2>}}$) — $d^{6>}_4$ - - d^7 — ^0d.

g) der C-dur-Akkord in A-moll (Tp oder $\not{D}$) wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in C-dur): $^{0}e — c^{+} — ^{0}h — f^{6} — g^{7} — c^{+}$.

2. zur Subdominante (in G-dur): $^{0}e — c^{+} — d^{6}_{4} — d^{7} — g^{+}$.

3. zur Dominante (in F-dur): $^{0}e — c^{+} — ..^{7} — f^{+}$.

4. zum Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) in G-moll: $^{0}e — c^{+} — d^{7} — ^{0}d$.

5. zu $\not{F}$ oder ^{0}Sp in E-moll: $^{0}e — c^{+} — e^{VII} — h^{7} — ^{0}h$.

6. zu ^{0}Dp in D-moll: $^{0}e — c^{+} — d^{VII} — a^{7} — ^{0}a$.

7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) in H-moll oder H-dur: $^{0}e — c^{+}$ ($= {}^{0}h^{2>}$) — $fis^{6>}_{4}$ ($fis^{6\natural}_{4}$) — $fis^{7} — {}^{0}fis$ (h^{+}).

h) der F-dur-Akkord in A-moll ($\not{F}$ oder ^{0}Sp) wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in F-dur): $^{0}e — f^{+} — ..^{6} — b^{6} — c^{7} — f^{+}$.

2. zur Subdominante (in C-dur): $^{0}e — f^{+} — ..^{6} — g^{6}_{4} — g^{7} — c^{+}$.

3. zur Dominante (in B-dur): $^{0}e — f^{+} — ^{0}b — b^{+}$.

4. zum Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) in C-moll: $^{0}e — f^{+}$ ($= c^{III<}$) — g^{7} ($g^{9>}$) — ^{0}g.

5. zu ^{0}Tp oder $\not{D}$ in D-moll: $^{0}e — f^{+} — b^{+} — d^{VII} — a^{7} — ^{0}a$.

6. zu ^{0}Dp in G-moll: $^{0}e — f^{+} — ^{0}g — d^{6>}_{4} — d^{7} — ^{0}d$.

7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) in E-moll oder E-dur: $^{0}e — f^{+} — h^{6>}_{4} — h^{7} — ^{0}h$.

i) der G-dur-Akkord in A-moll (^{0}Dp) wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in G-dur): $^{0}e — c^{+} — g^{+} — c^{6} — d^{7} — g^{+}$.

2. zur Dominante (in C-dur): $^{0}e — c^{+} — g^{+} — c^{VII} — c^{+}$.

3. zur Subdominante (in D-dur): $^{0}e — c^{+} — g^{+} — a^{6}_{4} — a^{7} — d^{+}$.

4. zum Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) in D-moll: $^{0}e — c^{+} — g^{+}$ ($= d^{III<}$) — $a^{7} — ^{0}a$.

5. zu ^{0}Tp oder $\not{D}$ in E-moll: ^{0}e — c^{+} — g^{+} (— h^{VI}) — e^{VII} — h^{7} — ^{0}h.

6. zu $\not{F}$ oder ^{0}Sp in H-moll: ^{0}e — c^{+} — g^{+} — h^{VII} — fis^{7} — ^{0}fis.

7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) in Fis-moll oder Fis-dur: ^{0}e — c^{+} — g^{+} (= $^{0}fis^{2>}$) — $cis^{6>}_{4}$ — cis^{7} — ^{0}cis.

k) der Durakkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$), der D-dur-Akkord in A-moll, wird umgedeutet:

(hier und unter **l** sind den notierten Kadenzen erst solche vorauszuschicken, welche den Akkord als dorische bzw. neapolitanische Sexte bestimmt einführen, und erst dann die hier notierte anzuschließen, also hier: ^{0}e — $a^{III<}$ — e^{+} — ^{0}e und unter **l**: ^{0}e — $^{0}a^{2>}$ — e^{+} — ^{0}e):

1. zur Tonika (in D-dur): ^{0}e — $a^{III<}$ (= d^{+}) — g^{6} — a^{7} — d^{+}.

2. zur Subdominante (in A-dur): ^{0}e — $a^{III<}$ (= d^{+}) e^{7} — a^{+}.

3. zur Dominante (in G-dur): ^{0}e — $a^{III<}$ (= d^{+}) — ^{0}g — g^{+}.

4. zu ^{0}Tp oder $\not{D}$ in H-moll: ^{0}e — $a^{III<}$ (= fis^{VI}) — h^{VII} — $fis^{6>}_{4}$ — fis^{7} — ^{0}fis.

5. zu ^{0}Dp in E-moll: ^{0}e — $a^{III<}$ (= fis^{VI}) — e^{VII} — h^{7} — ^{0}h.

6. zu $\not{F}$ oder ^{0}Sp in Fis-moll: ^{0}e — $a^{III<}$ — fis^{VII} — cis^{7} — ^{0}cis.

7. zum Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$) in Cis-moll oder Cis-dur: ^{0}e — $a^{III<}$ (= $^{0}cis^{2>}$) — $gis^{6>}_{4}$ — ($gis^{6\natural}_{4}$) — gis^{7} — ^{0}gis (cis^{+}).

l) der Akkord der neapolitanischen Sexte ($\not{S}$), der B-dur-Akkord in A-moll, wird umgedeutet:

1. zur Tonika (in B-dur): ^{0}e — $^{0}a^{2>}$ (= b^{+}) — es^{6} — f^{7} — b^{+}.

2. zur Subdominante (in F-dur): ${}^0e$ — ${}^0a^{2>}$ (= b+) — b^6 — c^7 — f+.

3. zur Dominante (in Es-dur): ${}^0e$ — ${}^0a^{2>}$ (= b+) — as+ — es+.

4. zum Akkord der dorischen Sexte ($S^{III<}$) in F-moll: ${}^0e$ — ${}^0a^{2>}$ (= $f^{III<}$) — c^7 ($\not{c}^{9>}$) — ${}^0c$.

5. zu ${}^0Tp$ oder $\not{D}$ in G-moll: ${}^0e$ — ${}^0a^{2>}$ (= d^{VI}) — g^{VII} — d^7 — ${}^0d$.

6. zu $\not{T}$ oder ${}^0Sp$ in D-moll: ${}^0e$ — ${}^0a^{2>}$ (= d^{VI}) — a^7 — ${}^0a$.

7. zu ${}^0Dp$ in C-moll: ${}^0e$ — b+ — c^{VII} — g^7 — ${}^0g$.

47. Aufgabe. Ausführung sämtlicher Beispiele im Satz, mit Angabe der Formeln der tonalen Funktionen.

48. Aufgabe. Der Schüler stelle selbst Beispiele auf, in welchen der Mollakkord der dorischen Sexte ($\not{S}^{VII}_{III<}$) eingeführt ist, deute alle Mollakkorde (${}^0T$, ${}^0S$, ${}^0D$, Tp, Sp, Dp, $D^{3>}$, $\not{T}$, $\not{S}$, $\not{D}$) zu $\not{S}^{VII}_{III<}$ um und sodann umgekehrt $\not{S}^{VII}_{III<}$ zu diesen verschiedenen Bedeutungen. Sämtliche sich daraus ergebenden Modulationen führe er ebenfalls in Noten aus.

---

32. Modulation durch chromatische Veränderungen der umzudeutenden Harmonien.

Chromatische Veränderungen sind die allergewöhnlichsten, für manche Lehrbücher beinahe die einzigen aufgewiesenen Mittel der Modulation. Wenn wir uns nun diesen zuwenden, so wollen wir doch nicht unterlassen, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die vorher aufgewiesenen Umdeutungen der unveränderten Klänge aus der Funktion in der einen zu der in einer anderen Tonart die eigentliche solide Grundlage der gesunden diatonischen Modulation bilden. Die chromatischen und noch mehr die enharmonischen Modulationen sind sozusagen billiger, stehen bis zu einem gewissen Grade auf einer Stufe mit den Tonalitätssprüngen, sofern sie nicht eigentlich dieselbe Harmonie in zweierlei Bedeutung benutzen, sondern tatsächlich an Stelle der einen eine

andere setzen. Das Band bilden dabei nur gemeinsame Töne.. Wir gehen auch hier systematisch die wichtigsten Möglichkeiten durch, stellen aber zunächst einen Hauptsatz auf, der sich für die fernere Betrachtung als guter Führer erweisen wird, nämlich:

> Die Erniedrigung der Terz des Durakkords ergibt eine Harmonie, der man Subdominantbedeutung beizulegen geneigt ist; die Erhöhung der Terz des Mollakkords ergibt eine Harmonie mit wenn auch nur vorübergehender Dominantbedeutung.

Chromatische Stimmschritte aller Art sind ohne Modulation, ja ohne Ausweichung jederzeit möglich und leicht verständlich, vorausgesetzt, daß der erhöhte oder erniedrigte Ton ein Leittonverhältnis zu einem Tone der folgenden leitereignen Harmonie ergibt; auch sind chromatische Harmonien besonders wohlgefällig, wenn sie eine Dominante der folgenden Harmonie repräsentieren. Dieses Dominantverhältnis kann nun aber auch nachdrücklich betont und ernsthafter ausgenutzt werden, indem durch dasselbe mit Hilfe rhythmischer Mittel eine wirkliche Modulation bewerkstelligt wird; meist wird aber nicht die chromatisch veränderte Harmonie selbst den Schluß zu einer neuen Tonika machen, sondern vielmehr nur die Aufmerksamkeit auf die nachfolgende Harmonie lenken, die gewöhnlich noch leitereigen ist und erst umgedeutet werden soll, z. B.: c^{+} — e^{7} — ^{0}e (Tp = Sp) — d^{7} — g^{+} oder c^{+} — $..1_{<}^{7}$ (= $\not{d}^{9>}$) — ^{0}a (Sp = ^{0}S) — e^{7} — ^{0}e usw. In allen diesen Fällen bewirkt nicht die Chromatik die Modulation, sondern lenkt nur die Aufmerksamkeit auf die umzudeutende Harmonie, nach welcher ebensogut ohne Modulation (in der Haupttonart) geschlossen werden könnte. In anderen Fällen führt zwar die Chromatik mittels eines Dominantschritts zu einer nicht leitereignen Harmonie, die aber nicht selbst Tonika, sondern nur Dominante werden soll, wozu erst noch eine neue Umdeutung erforderlich ist: auch diese Fälle, die eigentlich zwei Modulationen vereinen, müssen wir vorerst beiseite lassen und speziell die Fälle ins Auge fassen, wo der chro-

matische Akkord direkt selbst seine Stellung in der angestrebten Tonart erhält, also zu einer Dominante oder deren Vertretung oder gar selbst zur Tonika wird. Durch Erniedrigung der Terz der Tonika, Dominante und Subdominante in Dur entstehen Mollakkorde bzw. Parallelklänge oder Leittonwechselklänge mit Subdominantbedeutung, was für C-dur zunächst folgende Modulationen ergibt:

a) Tonika mit $3^{>}$:

$c^+ — ..^{3>} (= {}^0S) — d_4^{6\,(>)} — d^7 — g^+$ (oder ^0d),
und: $c^+ — ..^{3>} (= Sp) — f^7 — b^+$,
sowie $c^+ — ..^{3>} (= \not{S}) — b^7 — es^+$.

b) Dominante mit $3^{>}$:

$c^+ — g^+ — ..^{3>} (= {}^0S) — a^7 — {}^0a$ (oder d^+),
und: $c^+ — g^+ — ..^{3>} (= Sp) — c^7 — f^+$,
ferner: $c^+ — g^+ — ..^{3>} (= \not{S})\, f^7 — b^+$.

c) Subdominante mit $3^{>}$:

$c^+ — f^+ — ..^{3>} (= Sp) — b^7 — es^+$,
und: $c^+ — f^+ — ..^{3>} (= \not{S}) — es^7 — as^+$.

Da ^0c neben f^+ C-dur zur Verfügung steht, so ist wiederum die Modulation zur Variante kraftlos:

$$c^+ — f^+ — {}^{3>} (= {}^0S)\, g^+ — {}^0g.$$

Die Erhöhung der Terz der Parallelklänge und Leittonwechselklänge der Dur-Tonart ergibt Dur-Akkorde mit Dominantbedeutung und damit für C-dur die Modulationen:

d) $c^+ — (..^{6} =)\, {}^0e — ..^{III<} (= D) — {}^0a\ (d^+)$,
e) $c^+ — (..^{7<} =)\, {}^0h — ..^{III<} (= D) — {}^0e\ (a^+)$,
f) $c^+ — (f^6 =)\, {}^0a — ..^{III<} (= D) — g^+\ ({}^0d)$.

Die Erhöhung der Terz der ^{0}Tonika, ^{0}Subdominante und ^{0}Dominante der Molltonart ergibt Dur-Akkorde

mit Dominantbedeutung und somit für A-moll die Modulationen:

g) ^0e — .. $^{III<}$ (= a^7) — ^0a (d^+),
h) ^0e — ^0a — .. $^{III<}$ (= d^7) — g^+ (^0d),
[i) ^0e — ^0h — .. $^{III<}$ (= e^+) — a^+] (NB).

NB. Da e^7 auch im A-moll heimisch ist, so geschieht wieder durch diese Wandlung keine bestimmte Modulation zur Variante.

Entsprechend der Doppeldeutigkeit der aus Durakkorden durch Erniedrigung der Terz entstehenden Mollakkorde müssen auch die durch Erhöhung der Mollterzen entstehenden Durakkorde den Weg zu zwei Tonarten öffnen; leider ist da wieder die Ungeläufigkeit der Molldominante das Verständnis erschwerend. Immerhin seien die Formeln der Beachtung empfohlen:

*g) ^0e — .. $^{III<}$ (= ^0Dp) — h^{VII} — (fis^7) — ^0fis,
*h) ^0e — ^0a — .. $^{III<}$ (= ^0Dp) — e^{VII} — (h^7) — ^0h,
*i) ^0e — ^0h — .. $^{III<}$ (= ^0Dp) — fis^{VII} — (cis^7) — ^0cis.

Durch Erniedrigung der Terz der Parallelklänge und Leittonwechselklänge der Molltonart entstehen Mollakkorde mit Subdominantbedeutung und damit für A-moll die Modulationen:

k) ^0e — c^+ — .. $^{3>}$ (= ^0S) — d^7 — g^+ (^0d),
l) ^0e — f^+ — .. $^{3>}$ (= ^0S) — g^7 — c^+ (^0g),
m) ^0e — ^0h — g^+ — .. $^{3>}$ (= ^0S) a^7 — ^0a (d^+).

Auch die Akkorde der neapolitanischen Sexte und lydischen Quarte sind der Umdeutung durch Chromatik fähig ($S^{3>}$ = Subdominante, $D^{III<}$ = Dominante):

n) ^0e — ^0a — ($^0a^{2>}$ =) b^+ — .. $^{3>}$ (= f^{VII}) — c^7 — f^+ (c),
*c^+ — ^0c — ($^0c^{2>}$ =) des^+ — .. $^{3>}$ (= as^{VII}) — es^7 — as^+ (^0es).

Dagegen hat in den Akkorden der dorischen Sexte ($S^{III<}$) und phrygischen Terz ($D^{3>}$) die Chromatik darum keine Stelle, weil sie an Stelle der künstlichen Harmonien die leitereignen wiederherstellen würde.

Durch Erhöhung der Prim des Durakkords entsteht ein „verminderter Dreiklang“, d. h. ein Gebilde, dessen doppelte Bedeutsamkeit im Dur- oder Mollsinne uns geläufig ist. Der entstehende Akkord ist entweder ein unvollständiger Durseptimenakkord und dann Dominante ($\not{D}^7$) oder aber ein unvollständiger Mollseptimenakkord und dann Subdominante ($\not{S}^{VII}$). Für C-dur erwachsen hieraus die Modulationen:

o) $c^+ \ldots^{1<} (= \not{D}^7) — {}^0a\ (d^+)$,
$*c^+ — \ldots^{1<} (= \not{S}^{VII}) — fis^7 — {}^0fis\ (h^+)$,

p) $c^+ — f^+ — \ldots^{1<} (= \not{D}^7) — g^+$,
$*c^+ — f^+ — \ldots^{1<} (= \not{S}^{VII}) — h^7 — {}^0h\ (e^+)$,

q) $c^+ — (f^6) — g^+ — \ldots^{1<} (= \not{D}^7) — {}^0e\ (a^+)$,
$*c^+ — (f^6) — g^+ — \ldots^{1<} (= \not{S}^{VII})\ cis^7 — {}^0cis\ (fis^+)$.

Aber sämtliche verminderten Dreiklänge können auch als Akkorde der dorischen Sexte (nämlich $\not{T}^{VII\natural}$) weitergeführt werden, wodurch wieder drei neue Modulationen entstehen:

o) $**c^+ — \ldots^{1<} (= \not{T}^{VII\natural}) — h^7 — {}^0h$,
p) $**c^+ — f^+ — \ldots^{1<} (= \not{T}^{VII\natural}) — e^7 — {}^0e$,
q) $**c^+ — g^+ — \ldots^{1<} (= \not{T}^{VII\natural}) — fis^7 — {}^0fis$.

Entsprechend ergibt auch die Erniedrigung der Prim des Mollakkordes verminderte Dreiklänge, deren jeder ebenso dreifach gedeutet bzw. weitergeführt werden kann; für A-moll erwachsen daraus die Modulationsformeln:

r) ${}^0e — \ldots^{I>} (= \not{S}^{VII}) — d^7 — g^+\ ({}^0d)$,
$*{}^0e — \ldots^{I>} (= \not{D}^7) — b^+\ ({}^0f)$ NB. (zu kurz!)
$**{}^0e — \ldots^{I>} (= \not{T}^{VII\natural}) — g^7 — {}^0g$.

s) $^0e - {}^0a - ..^{I>} (= S^{VII}) - g^7 - c^+ ({}^0g)$,
$*{}^0e - {}^0a - ..^{I>} (= D^7) - es^+ ({}^0b)$,
$**{}^0e - {}^0a - ..^{I>} (= T^{VII\natural}) - c^7 - {}^0c$.
t) $^0e - {}^0h - ..^{I>} (= S^{VII}) - a^7 - {}^0a\ (d^+)$,
$*{}^0e - {}^0h - ..^{I>} (= D^7) - f^+ ({}^0c)$,
$**{}^0e - {}^0h - ..^{I>} (- T^{VII\natural}) - d^7 - {}^0d$.

Natürlich können aber durch dieselben chromatischen Veränderungen auch die Parallel= und Leittonwechselklänge für die Modulation ausgebeutet werden. Daraus ergeben sich für C-dur die weiteren Modulationen:

u) $c^+ - {}^0h - ..^{I>} (= S^{VII}) - a^7 - {}^0a\ (d^+)$,
$*c^+ - {}^0h - ..^{I>} (= D^7) - f^+ ({}^0c)$,
$**c^+ - {}^0h - ..^{I>} (= T^{VII\natural}) - d^7 - {}^0d$.
v) $c^+ - {}^0e - ..^{I>} (= S^{VII})\ d^7 - g^+ ({}^0d)$,
$*c^+ - {}^0e - ..^{I>} (= D^7) - b^+ ({}^0f)$,
$**c^+ - {}^0e - ..^{I>} (= T^{VII\natural}) - g^7 - {}^0g$.
w) $c^+ - {}^0a - ..^{I>} (= S^{VII}) - g^7 - {}^0g$ (NB Variante!)
$*c^+ - {}^0a - ..^{I>} (= D^7) - es^+ ({}^0b)$,
$**c^+ - {}^0a - ..^{I>} (T^{VII\natural}) - c^7 - {}^0c$.

Für A-moll finden wir auf solche Weise folgende Formeln:

aa) $^0e - {}^0h - g^+ - ..^{1<} (= D^7) - a^+$ (NB Variante),
$*{}^0e - {}^0h - g^+ - ..^{1<} (= S^{VII})\ cis^7 - {}^0cis\ (fis^+)$,
$**{}^0e - {}^0h - g^+ - ..^{1<} (= T^{VII\natural}) - fis^7 - {}^0fis$.
bb) $^0e - c^+ - ..^{1<} (= D^7) - {}^0a\ (d^+)$,
$*{}^0e - c^+ - ..^{1<} (= S^{VII}) - fis^7 - {}^0fis\ (h^+)$,
$**{}^0e - c^+ - ..^{1<} (= T^{VII\natural}) - h^7 - {}^0h$.
cc) $^0e - f^+ - ..^{1<} (= D^7) - {}^0d\ (g^+)$,
$*{}^0e - f^+ - ..^{1<} (= S^{VII}) - h^7 - {}^0h\ (e^+)$.

(Die dritte Form [$= T^{VII\natural}$] führt zu ^0e zurück, moduliert also nicht.)

Die gleichzeitige (bez. successive) Erniedrigung von Terz und Quinte des Durakkordes ergibt ebenfalls den verminderten Dreiklang, öffnet also der Modulation abermals neue Wege; für C-dur:

dd) $c^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{S}^{VII}) — f^{7} — {}^{0}f\ (b^{+})$,
$\quad {}^{*}c^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{D}^{7}) — des^{+}\ ({}^{0}as)$,
$\quad {}^{**}c^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{T}^{VII\natural}) — b^{7} — {}^{0}b$.
ee) $c^{+} — f^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{S}^{VII}) — b^{7} — {}^{0}b\ (es^{+})$,
$\quad {}^{*}c^{+} — f^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{D}^{7}) — ges^{+}\ ({}^{0}des)$,
$\quad {}^{**}c^{+} — f^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{T}^{VII\natural}) — es^{7} — {}^{0}es$.
ff) $c^{+} — g^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{S}^{VII}) — c^{7} — {}^{0}c\ (f^{+})$,
$\quad {}^{*}c^{+} — g^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{D}^{7}) — as^{+}\ ({}^{0}es)$,
$\quad {}^{**}c^{+} — g^{+} — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{5>}{3>} (= \not{T}^{VII\natural}) — f^{7} — {}^{0}f$.

Ebenso ergibt die gleichzeitige (bez. successive) Erhöhung der Terz und Quinte des Mollakkordes den verminderten Dreiklang und daher für A-moll die Modulationen:

gg) ${}^{0}e — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{D}^{7}) — {}^{0}fis\ (h^{+})$,
$\quad {}^{*0}e — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{S}^{VII}) — dis^{7} — {}^{0}dis\ (gis^{+})$,
$\quad {}^{**0}e — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{T}^{VII\natural}) — gis^{7} — {}^{0}gis$.
hh) ${}^{0}e — {}^{0}a — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{D}^{7}) — {}^{0}h\ (e^{+})$,
$\quad {}^{*0}e — {}^{0}a — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{S}^{VII}) — gis^{7} — {}^{0}gis\ (cis^{+})$,
$\quad {}^{**0}e — {}^{0}a — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{T}^{VII\natural}) — cis^{7} — {}^{0}cis$.
ii) ${}^{*}e — {}^{0}h — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{D}^{7}) — fis^{+}\ ({}^{0}cis)$,
$\quad {}^{*0}e — {}^{0}h — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{S}^{VII}) — ais^{7} — {}^{0}ais\ (dis^{+})$,
$\quad {}^{**0}e — {}^{0}h — \ldots \genfrac{}{}{0pt}{}{III<}{V<} (= \not{T}^{VII}) — dis^{7} — {}^{0}dis$.

Und die Übertragung dieses Verfahrens auf die Scheinkonsonanzen bereichert wiederum das Gebiet der Modulation in ergiebigster Weise; zunächst für C-dur:

kk) $c^+ - {}^0e - ..\frac{III<}{V<}$ (= D^7) — ^{0}fis (h'),
$*c^+ - {}^0e - ..\frac{III<}{V<}$ (= S^{VII}) — dis^7 — ^{0}dis (gis$^+$),
$**c^+ - {}^0e - ..\frac{III<}{V<}$ (= $T^{VII\flat}$) — gis^7 — ^{0}gis.

ll) $c^+ - {}^0h - ..\frac{III<}{V<}$ (= D^7) — ^{0}cis (fis$^+$),
$*c^+ - {}^0h - ..\frac{III<}{V<}$ (= S^{VII}) — ais^7 — ^{0}ais (dis$^+$)
$**c^+ - {}^0h - ..\frac{III<}{V<}$ (= $T^{VII\flat}$) — dis^7 — ^{0}dis.

mm) $c^+ - {}^0a - ..\frac{III<}{V<}$ (= D^7) — ^{0}h (e$^+$),
$*c^+ - {}^0a - ..\frac{III<}{V<}$ (= S^{VII}) — gis^7 — ^{0}gis (cis$^+$),
$**c^+ - {}^0a - ..\frac{III<}{V<}$ (= $T^{VII\flat}$) — cis^7 — ^{0}cis

und für A-moll:

nn) ${}^0e - {}^0h - g^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= S^{VII}) — c^7 — f$^+$ (^{0}c),
$*{}^0e - {}^0h - g^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= D^7) — as$^+$ (^{0}es),
$**{}^0e - {}^0h - g^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= $T^{VII\natural}$) — f^7 — ^{0}f.

oo) ${}^0e - c^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= S^{VII}) — f^7 — b$^+$ (^{0}f),
$*{}^0e - c^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= D^7) — des$^+$ (^{0}as),
$**{}^0e - c^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= $T^{VII\flat}$) — b^7 — ^{0}b.

pp) ${}^0e - f^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= S^{VII}) — b^7 — ^{0}b (es$^+$),
$*{}^0e - f^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= D^7) — ges$^+$ (^{0}des),
$**{}^0e - f^+ - ..\frac{5>}{3>}$ (= $T^{VII\flat}$) — es^7 — ^{0}es.

Wird im Durakkord nur die Quinte erniedrigt oder im Mollakkord nur die Quinte erhöht, so entstehen Harmonien mit Dominantbedeutung, z. B.: c e $\flat$g = $c^7_{5>}$, a$^\sharp$ c e = $fis^7_{5>}$. Im ersten Falle ist das Ergebnis der Modulationen dasselbe, wie wenn die Septime dem Durakkorde zugefügt wird, weshalb gern beide Mittel vereint werden:



Im zweiten Falle ist das Ergebnis identisch mit dem durch Erhöhung von Terz und Quinte des Mollakkordes erzielten (s. oben gg—mm die Formeln, wo nach $\frac{III<}{V<}$ ein D^7 geklammert steht).

Wird im Durakkord der Grundton erhöht und zugleich (oder vorher oder nachfolgend) die natürliche Septime beigegeben

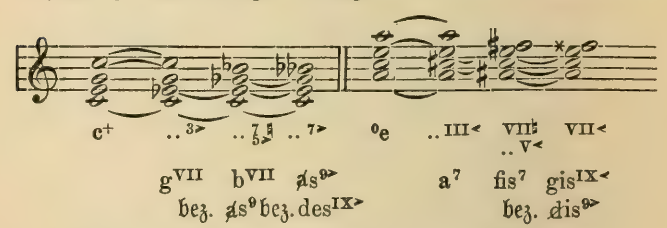
z. B. ♯c e g | b (= $\not{a}^{9>}$)

oder wird im Mollakkord die Prim erniedrigt und zugleich (oder vorher oder nachfolgend) die natürliche Unterseptime beigegeben,

z. B. fis | a c ♭e (= $g^{IX<}$)

so entsteht der sogenannte „verminderte Septimenakkord". Auch diese Kombination erschließt nicht eigentlich neue Wege (vgl. das S. 118 ff. gesagte); denn der kleine Ober-Nonenakkord (z. B. $\not{a}^{9>}$) hat ebenso wie der natürliche Durseptimenakkord Dominantbedeutung und der kleine Unter-Nonenakkord hat wie der natürliche Unterseptimenakkord Subdominantbedeutung. Die Ergebnisse sind daher identisch mit einer Anzahl der S. 174 ff. erörterten.

Beliebt und wirksam sind, wie bereits angedeutet, sukzessive chromatische Veränderungen mehrerer Töne, die eigentlich mehrmalige Umdeutungen bedingen:



Daß solche dauernde Schwankungen des Tonalitätsbewußtseins nicht überall am Platze sein können, ist leicht einzusehen; doch sind sie schließlich selbst in Thementeilen möglich, wenn der Komponist es versteht, ihnen episodischen Sinn zu geben, d. h. Ausgangspunkt und Endziel in nähere

Beziehung zu setzen als die Durchgangsstadien. Daß nichts leichter ist, als auch zur allerentferntesten Tonart schnell zu gelangen, hat unsere bisherige Anweisung gewiß bereits zur Genüge dargetan. Es kann aber nur einen Sinn haben, schnell von C-dur oder A-moll nach Ges-dur, Fis-dur, Dis-moll und Es-moll zu gelangen, wenn die damit erreichte neue Tonika in einer der oben aufgewiesenen entlegensten Bedeutungen innerhalb der alten Tonart oder einer ihrer Dominanten benutzt werden soll (Akkord der neapolitanischen Sexte oder lydischen Quarte, Wechselharmonie usw.), z. B.:

$$\mathrm{c}^+ - \substack{5> \\ 3> \\ ..}\ (= \mathrm{D}^7) - \mathrm{des}^+\ (= \not{S}) - \mathrm{g}^7 - \mathrm{c}^+,$$

oder:

$$^0\mathrm{e} - ..\substack{\mathrm{III}< \\ \mathrm{V}<}..^{\mathrm{VII}}\ (= \not{D}^{9>}) - {}^0\mathrm{dis}\ (= \not{D}) - \mathrm{e}^+ - {}^0\mathrm{e}.$$

Unter solcher Voraussetzung dürfen wir auch noch auf weitere Möglichkeiten ausblicken, z. B. die gleichzeitige oder succesive Erhöhung von Prim und Terz des Durakkords bez. die gleichzeitige oder sukzessive Erniedrigung von Prim und Terz des Mollakkords:

qq) $\mathrm{c}^+ - ..\substack{3> \\ 1>}\ (= \mathrm{cis}\,\substack{7 \\ 5>}) - \mathrm{fis}^+\ ({}^0\mathrm{cis}),$

$\mathrm{c}^+ - \mathrm{f}^+ - ..\substack{3< \\ 1<}\ (= \mathrm{fis}\,\substack{7 \\ 5>}) - \mathrm{h}^+\ ({}^0\mathrm{fis}),$

$\mathrm{c}^+ - \mathrm{g}^+ - ..\substack{3< \\ 1<}\ (= \mathrm{gis}\,\substack{7 \\ 5>}) - \mathrm{cis}^+\ ({}^0\mathrm{gis}).$

rr) $^0\mathrm{e}\,..^{\substack{\mathrm{I}> \\ \mathrm{III}>}}\ (= \mathrm{f}\,\substack{7 \\ 5>}) - \mathrm{b}^+\ ({}^0\mathrm{f}),$

$^0\mathrm{e} - {}^0\mathrm{a} - ..^{\substack{\mathrm{I}> \\ \mathrm{III}>}}\ (= \mathrm{b}\,\substack{7 \\ 5>}) - \mathrm{es}^+\ ({}^0\mathrm{b}),$

$^0\mathrm{e} - {}^0\mathrm{h} - ..^{\substack{\mathrm{I}> \\ \mathrm{III}>}}\ (= \mathrm{c}\,\substack{7 \\ 5>}) - \mathrm{f}^+\ ({}^0\mathrm{c}).$

Die Erhöhung nur der Quinte des Durakkords und die Erniedrigung nur der Quinte des Mollakkords ergeben den „übermäßigen Dreiklang", dessen Vieldeutigkeit mit derjenigen des verminderten Septimenakkordes konkurriert. Abgesehen zunächst noch von den enharmonischen Umdeutungen sind vier Auffassungen jedes übermäßigen Dreiklangs möglich:

1. als Durakkord mit erhöhter Quinte ($5^{<}$),
2. als Mollakkord mit erniedrigter Quinte ($V^{>}$),
3. als Durakkord mit erniedrigter Sexte ($6^{>}$),
4. als Mollakkord mit erhöhter Sexte ($VI^{<}$).

Die notwendige Leitton-Fortschreitung des dissonanten Tones ($5^{<}$, $V^{>}$, $6^{>}$, $VI^{<}$) bedingt die weitere Harmoniebewegung, die nicht in allen Fällen eine modulierende sein muß. Zwar kann von C-dur aus $c^{5<} = e^{6>}$ bez. $e^{VI<}$ zur Modulation nach A-moll benutzt werden, oder $c^{5<}$ kann, wenn es die 7♮ annimmt, zwingend nach F-dur führen; das sind aber so geringfügige Abweichungen von bereits erörterten Arten der Modulation, daß wir uns bei ihnen nicht wieder aufhalten. Einen gewaltigen Ruck macht dagegen die Umdeutung von 1 3 $5^{<}$ zu $V^{>}$ III I; dadurch ergeben sich folgende neue Modulationsformeln:

ss) c^{+} — $..^{5<}$ (= $gis^{V>}$) — $dis^{6>}_{4}$ — dis^{7} — ${}^{0}dis$,
c^{+} — f^{+} — $..^{5<}$ (= $cis^{V>}$) — $gis^{6>}_{4}$ — gis^{7} — ${}^{0}gis$,
c^{+} — g^{+} — $..^{5<}$ (= $dis^{V>}$) — $ais^{6>}_{4}$ — ais^{7} — ${}^{0}ais$,
tt) ${}^{0}e$ — $..^{V>}$ (= $as^{5<}$) — des^{+},
${}^{0}e$ — ${}^{0}h$ — $..^{V>}$ (= $es^{5<}$) — as^{+},
${}^{0}e$ — ${}^{0}a$ — $..^{V>}$ (= $des^{5<}$) — ges^{+}.

Die Umdeutung von 1 3 $5^{<}$ in 1 3 $6^{>}$ bez. $V^{>}$ III I in $VI^{<}$ III I ergibt eine schnelle Modulation zur schlichten Terztonart:

uu) c^{+} — $..^{5<}$ (= $e^{6>}$) h^{7} — e^{+},
c^{+} — f^{+} — $..^{5<}$ (= $a^{6>}$) — e^{7} — a^{+},
c^{+} — g^{+} — $..^{5<}$ (= $h^{6>}$) — fis^{7} — h^{+}.
vv) ${}^{0}e$ — $..^{V>}$ (= $c^{VI<}$) — f^{VII} — ${}^{0}c$,
${}^{0}e$ — ${}^{0}h$ — $..^{V>}$ (= $g^{VI<}$) — c^{VII} — ${}^{0}g$,
${}^{0}e$ — ${}^{0}a$ — $..^{V>}$ (= $f^{VI<}$) — b^{VII} — ${}^{0}f$.

Daß schließlich die sukzessive Chromatik sämtliche Akkordtöne verändern kann, ist leicht einzusehen; auch dafür gilt als Hauptprinzip: der durch Erhöhung gewonnene Akkord hat

Dominantbedeutung, der durch Erniedrigung gewonnene Subdominantbedeutung, also:

ww) $c^+ — ..^{1<} — ..^{5<} — ..^{3<} — {}^0cis\ (fis^+)$,
(D̸^{7}) (Dp) (D)
$c^+ — f^+$ (etc.) $fis^7 — {}^0fis\ (h^+)$,
$c^+ — g^+$ (etc.) $gis^7 — {}^0gis\ (cis^+)$.

xx) $c^+ — ..^{3>} — ..^{5>} — ..^{1>} (= {}^0b^{2>}) — f^7 — b^+\ ({}^0f)$,
(^{0}S) (S̸^{VII}) (S̸)
$c^+ — f^+$ (etc.) $fes^+ (— {}^0es^{2>}) — b^7 — es^+\ ({}^0b)$,
$c^+ — g^+$ (etc.) $ges^+ (= {}^0b^{2>}) — c^7 — f^+\ ({}^0c)$.

yy) ${}^0e — ..^{I>} — ..^{V>} — ..^{III>} — b^7 — es^+\ ({}^0b)$,
(S̸^{VII}) (^{0}Sp) (^{0}S)
${}^0e — {}^0h$ (etc.) $b^{VII} — f^7 — b^+\ ({}^0f)$,
${}^0e — {}^0a$ (etc.) $as^{VII} — es^7 — as^+\ ({}^0es)$

zz) ${}^0e — ..^{III<} — ..^{V<} — ..^{I<} (= {}^+fis^{II<})\ fis^7 — {}^0fis\ (h^+)$,
(D) (D̸^{7}) (D̸)
${}^0e — {}^0h$ (etc.) ${}^0his (= {}^+cis^{II<}) — cis^7 — {}^0cis\ (fis^+)$,
${}^0e — {}^0a$ (etc.) ${}^0ais (= {}^+h^{II<}) — h^7 — {}^0h\ (e^+)$.

49. Aufgabe. Schriftliche mehrstimmige Durcharbeitung der chromatischen Modulationen.

---

33. Modulationen vermittelst weiter ausholender Harmonieschritte.

Wenn unzweifelhaft die Folge Subdominante—Dominante oder Dominante—Subdominante die Tonika umschreibt und darum sie in der Vorstellung lebendig macht, sie als Folge erwarten läßt, so wird eben eine andere Tonika umschrieben und erwartet, wenn ich von einem andern Klange als der Tonika aus einen gleichen Harmonieschritt mache. Die

Dominanttonart wird daher erreicht, wenn ich die Durtonika behandele, als ob sie Subdominante wäre, d. h. ihr den zwei Quinten höher gelegenen Klang folgen lasse, also von ihr aus einen Ganztonschritt nach oben mache: $c^+ — d^+ — g^+$; die Subdominanttonart wird erreicht, wenn ich die Durtonika behandele, als wenn sie Dominante wäre, d. h. sie mit dem zwei Quinten tiefer gelegenen Klange verbinde, einen Ganztonschritt nach unten mache: $c^+ — b^+ [^0f] — f^+$ (daß dabei die Kadenz nicht ihren gewohnten normalen Verlauf nimmt, sei nicht unbemerkt; es ändert das aber nichts an der Tatsache, daß die Tonalität verschoben wird). Für die Molltonart gilt dasselbe sowohl mit Benutzung der ^0D als der D^+: $^0e — h^+ [^0fis] — {}^0h$; $^0e — {}^0d — {}^0a$. Ebenso kann natürlich auch die Dominante zur Subdominante und die Subdominante zur Dominante werden, wenn von einer von ihnen aus der Ganztonschritt bez. Gegenganztonschritt oder Gegenquintwechsel ausgeführt wird:

$c^+ — g^+ — a^+ — d^+$ (T — D = S — D — T);
$c^+ — f^+ — es^+ — b^+$ (T — S = D — S — T);
$^0e — {}^0h — fis^+ — {}^0fis$ ($^0T — {}^0D = {}^0S — {}^+D$ — T);
$^0e — {}^0a — {}^0g — {}^0d$ ($^0T — {}^0S = {}^0D — {}^0S — {}^0T$).

Da aber natürlich auch die Parallel- und Leittonwechselklänge für einen solchen Schritt zum Ausgangspunkt dienen können, so ergeben sich weitere Möglichkeiten; umgedeutet wird immer der Akkord werden, von welchem aus der Schritt geschieht, der tonal nur in einer anderen Tonart möglich sein würde:

$c^+ — {}^0e — h^+ — {}^0h$; $c^+ — {}^0h — fis^+ — {}^0fis$;
$^0e — c^+ — d^+ — g^+$; $^0e — f^+ — g^+ — c^+$; $^0e — g^+ — a^+ — d^+$;
und: $c^+ — {}^0e — {}^0d — {}^0a$; $c^+ — {}^0a — {}^0g — {}^0d$; $c^+ — {}^0h — {}^0a — {}^0e$;
$^0e — c^+ — {}^0f — {}^0c$; $^0e — f^+ — {}^0b — {}^0f$; $^0e — g^+ — {}^0c — {}^0g$.

Aber alle diese Formeln sind uns schon bekannt, auch die durch Ganztonschritte, Gegenganztonschritte und Gegenquintwechsel von Harmonien wie dem Akkord der neapolitanischen Sexte aus sich ergebenden; denn jedesmal läßt sich die Formel aus der Verbindung der beiden Kadenzen ableiten, wie wir sie bisher dargestellt haben, da *immer der den Wendepunkt bildende Akkord den Kadenzen der beiden verbundenen Tonarten angehören muß.*

Die durch Verbindung des Seitenwechselklangs in der Dur- und Molltonart (^{0}c in C-dur, e$^+$ in A-moll) mit den Parallel- bez. Leittonwechselklängen sich ergebenden Terzschritte, Kleinterzschritte, Leittonschritte und Tritonusschritte sind:

in A-moll:

der Terzschritt ^{0}Tp — $^+$D (c$^+$ — e$^+$), der Kleinterzschritt ^{0}Dp — $^+$D (g$^+$ — e$^+$), der Leittonschritt ^{0}Sp — $^+$D (f$^+$ — e$^+$) und der Tritonusschritt $\not{S}$ — $^+$D (b$^+$ — e$^+$);

in C-dur:

der Terzschritt Tp — ^{0}S (^{0}e — ^{0}c), der Kleinterzschritt Sp — ^{0}S (^{0}a — ^{0}c), der Leittonschritt ^{0}Dp — ^{0}S (^{0}h — ^{0}c) und der Tritonusschritt $\not{D}$ — ^{0}S (^{0}fis — ^{0}c).

Es steht aber nichts im Wege, dieselben von irgend einem Hauptklange der Tonart aus zu machen und damit eine Modulation einzuleiten.

Übertragen wir zunächst den *Terzschritt* von Tp zu ^{0}S (c$^+$ — $\underbrace{^0\text{e} — ^0\text{c}}$ — g^7 — c$^+$) in C-dur (^{0}e) auf die beiden andern Schein-Mollakkorde der C-dur-Tonart, so finden wir die Modulationsformeln:

a) c$^+$ — $\underbrace{^0\text{a} — ^0\text{f}}$ — c^7 — f$^+$ (T — Sp = Tp — ^{0}S — D — T)

*c$^+$ — $\underbrace{^0\text{h} — ^0\text{g}}$ — d^7 — g$^+$ (T — Dp = Tp — ^{0}S — D — T).

Die Übertragung des Terzschritts, wie ihn die A-moll-Kadenz kennt ^{0}Tp — D$^+$ (^{0}e — c$^+$ — e$^+$ — ^{0}e) ergibt die Modulationen:

b) $^0e - \underbrace{g^+ - h^+} - {^0h}$ ($^0T - {^0Dp} = {^0Tp} - D - {^0T}$),
*$^0e - \underbrace{f^+ - a^+} - {^0a}$ ($^0T - {^0Sp} = {^0Tp} - D - {^0T}$).

Nichts hindert ja aber, von wirklichen Mollakkorden aus (in A-moll) den Terzschritt, wie ihn die C-dur-Tonart aufweist, und von wirklichen Durakkorden aus (in C-dur) den Terzschritt, wie ihn die A-moll-Tonart aufweist, auszuführen und damit ein reizvolles neues Mittel der Modulation in die nächstverwandten Tonarten zu gewinnen:

c) $\underbrace{^0e - {^0c}} - g^7 - c^+$ ($^0T = Tp - {^0S} - D - T$),
*$^0e - \underbrace{^0a - {^0f}} - c^7 - f^+$ ($^0T - {^0S} = Tp - {^0S} - D - T$),
**$^0e - \underbrace{^0h - {^0g}} - d^7 - g^+$ ($^0T - {^0D} = Tp - {^0S} - D - T$).

d) $\underbrace{c^+ - e^+} - {^0e}$ ($T = {^0Tp} - D - {^0T}$),
*$c^+ - \underbrace{f^+ - a^+} - {^0a}$ ($T - S = {^0Tp} - D - {^0T}$),
**$c^+ - \underbrace{g^+ - h^+} - {^0h}$ ($T - D = {^0Tp} - D - {^0T}$).

Allein auch hier haben wir uns noch nicht frei gemacht von der Rücksicht auf die komplizierten Beziehungen, welche den Terzschritt innerhalb der strenger gezogenen Grenzen der Quintverwandtschaft ergaben. Ist nach $c^+ - e^+$ der Weg zu A-moll ein notwendiger? muß nach $^0e - {^0c}$ das c^+ folgen? Nein. Es ist zwar das nächstliegende und daher tatsächlich am meisten zu empfehlende; aber es steht nichts im Wege, zunächst statt ^0e nach $c^+ - e^+$ ein a^+, statt c^+ nach $^0e - {^0c}$ ein ^0g folgen zu lassen, wobei allerdings die Substitution der Variante statt der eigentlich zu erwartenden Tonart eintritt (s. oben a):

c) †$\underbrace{^0e - {^0c}} - {^0g}$ ($^0T = {^+Tp} - {^0S} - {^0T}$); Haupttöne: e c g,
*†$^0e - \underbrace{^0a - {^0f}} - {^0c}$ ($^0T - {^0S} = {^+Tp} - {^0S} - {^0T}$);
Haupttöne: a f c,

**†^{0}e — ^{0}h — ^{0}g — ^{0}d (^{0}T — ^{0}D = $^+$Tp — ^{0}S — ^{0}T);
Haupttöne: h g d.

d) †c$^+$ — e$^+$ — a$^+$ (T = ^{0}Tp — D — $^+$T); Haupttöne: c e a,

*†c$^+$ — f$^+$ — a$^+$ — d$^+$ (T — S = ^{0}Tp — D — T$^+$); Haupttöne: f a d,

**†c$^+$ — g$^+$ — h$^+$ — e$^+$ (T — D = ^{0}Tp — D — T$^+$); Haupttöne: g h e.

Man beachte, daß hier der Hauptton des Klanges, zu welchem der Terzschritt führt, Quintton (5 bez. V) in einem Klange ist, den die drei Primen darstellen; das ist nichts Zufälliges und Nebensächliches, weist uns vielmehr die Wege für die Beurteilung auch der Kleinterzschritte. Der Quintton ist näher verwandt (leichter verständlich) als der Terzton; es ist daher verständlich, daß nach der Folge Primklang — Terzklang der Quintklang vermittelnd nachfolgen kann. Nun ist aber offenbar diese Reihenfolge nicht die einzige zwischen den drei Klängen des einen oder des andern Geschlechts mögliche und gute. Bezeichnen wir mit 1, 3 und 5 oder aber I, III und V die Haupttöne, die sich zu einem Dur- oder aber Mollakkorde ergänzen, und mit + oder 0 das Geschlecht der Klänge selbst als Dur- oder Mollakkorde, so ist der Fall bei c) zu formulieren als:

^{0}3 — ^{0}1 — ^{0}5 (Unterklang der Durterz, Unterklang der Durprim, Unterklang der Durquint), und der bei d) als:

III$^+$ — I$^+$ — V$^+$ (Oberklang der Mollterz, bez. der Mollprim, der Mollquinte).

Können wir nicht auch die Mollzahlen (I, III, V) mit dem Moll-Klangzeichen (0) und die Durzahlen mit dem Dur-Klangzeichen kombinieren? Hier ist das Ergebnis:

3$^+$ — 1$^+$ — 5$^+$ = e$^+$ — c$^+$ — g$^+$ (D$^+$ — ^{0}Tp = S — T),
^{0}III — ^{0}I — ^{0}V = ^{0}c — ^{0}e — ^{0}a (^{0}S — Tp = ^{0}D — ^{0}T).

Übertragen auf die Hauptklänge der Dur- und Molltonart als Ausgangspunkte bedeuten sie **Modulationen mittels eines Gegenterzschrittes**:

e) $c^+ - as^+ - es^+$ $(T - {}^0Sp = S - T)$,

$*c^+ - f^+ - des^+ - as^+$ $(T - S - \not{S} = S - T)$,

$**c^+ - g^+ - es^+ - b^+$ $(T - D - {}^0Tp = S - T)$.

f) ${}^0e - {}^0gis - {}^0cis$ $({}^0T - {}^+Dp = {}^0D - {}^0T)$,

$*{}^0e - {}^0h - {}^0dis - {}^0gis$ $({}^0T - {}^0D - \not{D} = {}^0D - {}^0T)$,

$**{}^0e - {}^0a - {}^0cis - {}^0fis$ $({}^0T - {}^0S - {}^+Tp = {}^0D - {}^0T)$.

Oder die Folgen können an die Parallelklänge bez. Leittonwechselklänge anknüpfen:

g) $c^+ - {}^0e - {}^0gis - {}^0cis$,

$*c^+ - {}^0a - {}^0cis - {}^0fis$,

$**c^+ - {}^0h - {}^0dis - {}^0gis$.

h) ${}^0e - c^+ - as^+ - es^+$,

$*{}^0e - g^+ - es^+ - b^+$,

$**{}^0e - f^+ - des^+ - as^+$.

Allen diesen Folgen (c—h) ist gemeinsam eine Art Halbschlußwirkung, die unzweifelhaft daher rührt, daß der Schlußklang nicht der der Prim, sondern der der Quinte (5, V) des durch die Haupttöne umschriebenen Klanges ist. Eine Ganzschlußwirkung entsteht dagegen, wenn man nach dem Terzschritte noch einen Quintschritt in derselben Richtung ausführt, so daß eine *fortgesetzte Wegbewegung* stattfindet (der Terzklang wird dann zum schlichten Quintklange der neuen Tonika):

*e) $c^+ - as^+ - des^+$ $(T - {}^0Sp = D - T)$; Haupttöne: c [as] des,

$*c^+ - f^+ - des - ges^+$ $(T - S - \not{S} = D - T)$; Haupttöne: f [des] ges,

**c⁺ — g⁺ — es⁺ — as⁺ (T — D — ⁰Tp = D — T); Haupttöne: g [es] as.

*f) ⁰e — ⁰gis — ⁰dis (⁰T — ⁺Dp = ⁰S — ⁰T); Haupttöne: e [gis] dis,

*⁰e — ⁰h — ⁰dis — ⁰ais (⁰T — ⁰D — D̸ = ⁰S — ⁰T); Haupttöne: h [dis] ais,

**⁰e — ⁰a — ⁰cis — ⁰gis (⁰T — ⁰S — ⁺Tp = ⁰S — ⁰T); Haupttöne: a [cis] gis.

(*g und *h können ebenso umgestaltet werden durch Verwandlung des letzten Schrittes in einen retrograden schlichten Quintschritt: ⁰gis — ⁰dis — as⁺ — des⁺ usw.).

Offenbar gibt die lediglich auf die Quintverwandtschaft der Skalenmelodik basierte Funktionsbezeichnung nicht die volle Erklärung dieser Bildungen. Zur Erklärung des Faktums der überzeugenden Schlußwirkung wüßte ich aber nichts anderes beizubringen als den Hinweis auf den Leittonschritt vom Ausgangsklange zu der abschließenden Tonika; daß der Leittonschritt leicht als abschließender verstanden wird, hatten wir mehrfach zu bemerken Gelegenheit; wir dürfen nun bestimmt aussprechen, daß — selbstverständlich mit Beihilfe rhythmischer Schlußwirkung — der Weg von einem Klange über seinen Gegenterzklang zu seinem Gegenleitklange als retrograder (zurückgehender) schlichter verstanden wird. Natürlich können wir aus dieser Erkenntnis auch Nutzen für eine weitere Bereicherung der tonalen Harmonik (ohne Modulation) ziehen, nämlich: c⁺ — ⁰h — h⁺ — g⁺ — c⁺ = T — Dp — (D) — D — T und ⁰e — f⁺ — ⁰f — ⁰a — ⁰e = ⁰T — ⁰Sp (⁰S) — ⁰S — ⁰T.

Viel schlußkräftiger als die Folge der Haupttöne 3 — 1 — 5 (III — I — V) ist die vom entferntest verwandten Tone (dem Terztone) über den mittleren (den Quintton) zum Haupttone zurückgehende: 3 — 5 — 1 (III — V — I), zunächst die Durzahlen mit Durzeichen e⁺ — g⁺ — c⁺ und die Mollzahlen mit Mollzeichen ⁰c — ⁰a — ⁰e. Von den Hauptklängen der

Dur= und Molltonart aus ergeben sich damit die Modulationen durch Gegen=Kleinterzschritte:

c) $c^+ — es^+ — as^+$ ($T — {}^0Tp = D — T$); Haupttöne: c — es — as,

$*c^+ — f^+ — as^+ — des^+$ ($T — S — {}^0Sp = D — T$); Haupttöne: f — as — des,

$**c^+ — g^+ — b^+ — es^+$ ($T — D — \not{S} = D — T$); Haupttöne: g — b — es.

k) ${}^0e — {}^0cis — {}^0gis$ (${}^0T — {}^+Tp = {}^0S — {}^0T$); Haupttöne: e — cis — gis,

$*{}^0e — {}^0h — {}^0gis — {}^0dis$ (${}^0T — {}^0D — {}^+Dp = {}^0S — {}^0T$); Haupttöne: h — gis — dis,

$**{}^0e — {}^0a — {}^0fis — {}^0cis$ (${}^0T — {}^0S — {}^0\not{D} = {}^0S — {}^0T$); Haupttöne: a — fis — cis.

Natürlich sind dieselben Anknüpfungen auch von Parallelklängen und Leittonwechselklängen aus möglich:

l) $c^+ — {}^0e — {}^0cis — {}^0gis$,
$*c^+ — {}^0h — {}^0gis — {}^0dis$,
$**c^+ — {}^0a — {}^0fis — {}^0cis$.

m) $*{}^0e — c^+ — es^+ — as^+$,
$*{}^0e — g^+ — b^+ — es^+$,
$**{}^0e — f^+ — as^+ — des^+$.

So ungezwungen sich diese Rückgänge dem Ohre ergeben, so unfügsam erscheinen dieselben mit gegensätzlichen Klangzeichen:

n) $c^+ — a^+ — e^+$,
$*c^+ — f^+ — d^+ — a^+$, } ($III^+ — V^+ — I^+$).
$**c^+ — g^+ — e^+ — h^+$,

o) $^{0}e - {^{0}g} - {^{0}c}$,
$^{*0}e - {^{0}h} - {^{0}d} - {^{0}g}$,
$^{**0}e - {^{0}a} - {^{0}c} - {^{0}f}$,
$\}$ $({^{0}3} - {^{0}5} - {^{0}1})$.

Der Grund ist einfach genug; von c^+ aus ist zu es^+ ein Gegenkleinterzschritt, der aber zum retrograden schlichten wird, wenn weiter as^+ folgt (Rückgang vom Terzklange über deu Quint= zum Grundklange); dagegen ist $c^+ - a^+$ ein schlichter Kleinterzschritt, der nicht auf e^+, sondern auf f^+ zu beziehen ist. Anstatt n) und o) sind daher überzeugender, schluß=kräftiger die den Terzschritt als abschließenden bringen=den Modulationen ($5^+ - 3^+ - 1^+$ bez. $^{0}V - {^{0}III} - {^{0}I}$:

*n) $c^+ - a^+ - f^+$,
$^{*}c^+ - f^+ - d^+ - b^+$,
($^{**}c^+ - g^+ - e^+ - c^+$, nicht modulierend).

o) $^{0}e - {^{0}g} - {^{0}h}$,
$^{*0}e - {^{0}h} - {^{0}d} - {^{0}fis}$,
($^{**0}e - {^{0}a} - {^{0}c} - {^{0}e}$, nicht modulierend).

Nun erkennen wir, daß auch vom Gegenterzklange zur Tonika wird wohlverständlich zurückgegangen werden können, wenn ihm der Gegenquintklang oder Seitenwechselklang vorausgeschickt wird:

$c^+ - f^+ ({^{0}c}) - as^+ - c^+$,
$^{0}e - {^{0}h} (e^+) - {^{0}gis} - {^{0}e}$,

woraus sich die neuen Modulationsformeln ergeben:

p) $c^+ - es^+ - g^+$,
$^{*}c^+ - g^+ - b^+ - d^+$.

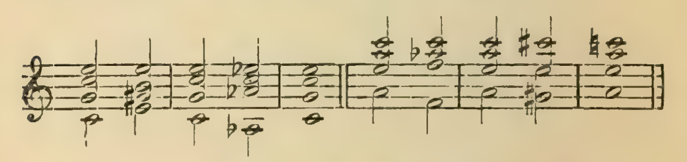
q) $^{0}e - {^{0}cis} - {^{0}a}$,
$^{*0}e - {^{0}a} - {^{0}fis} - {^{0}d}$.

Die Frage, ob nicht auch ein Klang als Terzklang eines anderen direkt verständlich sein kann und wie die Quintverwandtschaft eine Art Dominantverhältnis bedingt: $III^+ - T^+ - 3^+$ und $^{0}III - {^{0}T} - {^{0}3}$, ist nach

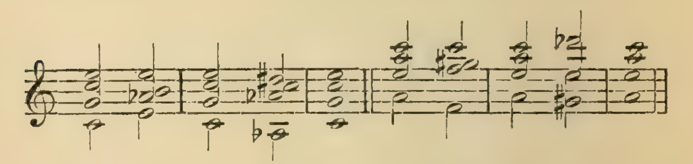
den Ergebnissen dieser Untersuchung nicht ganz von der Hand zu weisen.

Am deutlichsten und unbestreitbarsten tritt die prinzipielle Bedeutung der Terzverwandtschaft hervor, wenn in cyklischen Werken (Sonaten, Symphonien) ein selbständiger mittlerer Satz in einer terzverwandten Tonart gegenübergestellt wird, oder auch, wenn ein zweites Thema eines Satzes in einer solchen Tonart auftritt. Wenn E-dur oder As-dur nach (oder vielmehr zwischen) C-dur verständlich und von vortrefflicher Wirkung sind, so gibt es dafür nur die eine Erklärung, daß das Terz-Verwandtschaftsverhältnis der beiden Toniken begriffen wird. Noch einem Marx machte es Kopfzerbrechen, warum E-dur und As-dur gegenüber C-dur weniger fremd erscheinen als D-dur und B-dur; man beurteilte eben früher Tonarten-Verwandtschaft nur nach Quinten-Abständen!

Hiernach sollte man meinen, daß auch innerhalb derselben Tonart, d. h. solange eine und dieselbe Tonika herrscht, neben den quintverwandten auch die terzverwandten Klänge eingeführt und leicht verstanden werden müßten; das ist aber nur bedingungsweise der Fall. Folgen, wie:

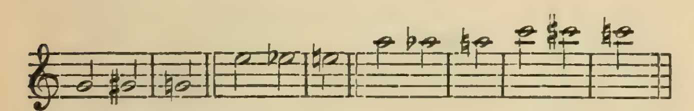


wird man doch stets mehr oder weniger Neigung spüren, zu hören als:

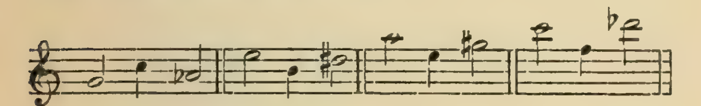


und zwar doch mit gutem Grunde, wie wir nachweisen werden; denn der chromatische Schritt erscheint uns stets als Wandlung, Umfärbung desselben Tones: die Stufe bleibt,

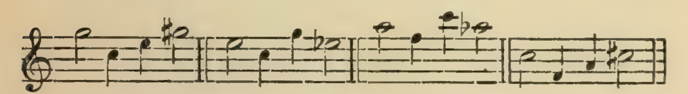
nur die Tendenz des Tones zum Steigen oder Fallen wird eine andere oder verschärfte. Nun sehe man aber sämtliche obigen Beispiele daraufhin an:



Bei allen verfärbt sich derselbe Ton zweimal, scheint steigen oder fallen zu wollen, besinnt sich aber anders und bildet sich wieder zurück. Es könnte das allerdings für eine mangelhafte Eigentümlichkeit unseres Tonsystems, unserer Notenschrift gehalten werden; allein daran ist doch aus verschiedenen Gründen zu zweifeln. Erstens ist tatsächlich der chromatische Schritt harmonisch komplizierter und daher schwerer verständlich als der diatonische kleine Sekundschritt; letzterer ist das Verhältnis eines Tones zur Terz seiner Quint (nach oben oder nach unten):



Dagegen ist der chromatische Schritt das Verhältnis der Quint zur Terz der Terz (nach oben oder nach unten) oder der Terz zur Unterterz der Quint:



Es ist also nicht verwunderlich, wenn in der einzelnen Melodie das Ohr stets dazu neigt, den diatonischen anstatt des chromatischen Schritts zu verstehen. Aber auch bei mehrstimmiger Darstellung wird, wenn möglich, das melodische Prinzip sein Recht behaupten; denn — und das ist der Hauptpunkt — der chromatische Schritt weicht aus dem Geleise der schlichten Melodik, hat keine Stelle in der seit Urzeiten

der Melodie zugrunde liegenden schlichten Skala. Beide Gründe sind gewiß schließlich einer, nämlich eben der, daß der chromatische Schritt nicht einfach genug ist. Es ist darum zwar folgerichtig, daß die fortschreitende Entwickelung der Musikkultur zu verschiedenen Zeiten von der schlichten Diatonik zur Chromatik fortgeschritten ist; niemals wird aber die Chromatik Anspruch auf volle Gleichberechtigung mit der Diatonik als Grundlage beanspruchen können.

Bei den Leittonschritten und Tritonusschritten der Harmonie macht sich ein Gesetz gebieterisch geltend, dessen Kraft wir schon mehrfach verspürt haben; daß nämlich nach weiter ausholenden Harmonieschritten ein rückwärts wendender folgen muß, gewöhnlich ein Quintschritt oder Seitenwechsel (wenn derselbe zurückführt) oder aber ein Terzschritt oder Leittonwechsel:

r) c^+ — des^+ — as^+ (^0c, auch f^+),
c^+ — f^+ — ges^+ — des^+ (^0f, auch b^+),
c^+ — g^+ — as^+ — es^+ (^0g, auch c^+ NB).

s) c^+ — h^+ — e^+ (^0h, auch g^+),
c^+ — f^+ — e^+ — a^+ (^0e, auch c^+ NB),
c^+ — g^+ — fis^+ — h^+ (^0fis, auch d^+).

t) ^0e — ^0dis — ^0gis (e^+),
^0e — ^0h — ^0ais — ^0dis (h^+),
^0e — ^0a — ^0gis — ^0cis (a^+).

u) ^0e — ^0f — ^0c (f^+, auch ^0a),
^0e — ^0h — ^0c — ^0g (c^+, auch ^0e NB),
^0e — ^0a — ^0b — ^0f (b^+, auch ^0d).

v) c^+ — fis^+ — h^+ (^0fis, d^+),
c^+ — g^+ — cis^+ — fis^+ (^0cis, a^+),
c^+ — f^+ — h^+ — e^+ (^0h, g^+).

w) c^+ — ges^+ — des^+ (^0f, b^+),
c^+ — g^+ — des^+ — as^+ (^0c, f^+),
c^+ — f^+ — ces^+ — ges^+ — (^0b, es^+).

Hier dürfen wir Halt machen; wir haben schon Pfade gezeigt, auf denen nicht gefahrlos wandeln ist, und weisen daher nochmals darauf hin, daß schnelle Modulationen in entlegene Gebiete der Harmonik nur von guter Wirkung sein können, wenn sie durch ebenso schnelle Rückwendungen wieder gutgemacht werden.

50. Aufgabe. Schriftliche Durcharbeitung der Modulationen des Paragraphen.

---

34. Modulation durch enharmonische Verwechselungen.

Enharmonisch identische aber in unserer Notenschrift verschieden geschriebene und verschieden benannte Töne stehen einander der Bedeutung nach sehr fern. Das gegen c leichtest verständliche fis ist die Terz seiner zweiten Oberquinte; mit ihm ist enharmonisch identisch das ges, welches die Unterterz der zweiten Unterquinte von c ist:

ges b . . f . . c . . g . . d fis

Etwas näher verwandt ist fis als zweite Terz von b mit dessen Unterterz von ges:

ges b d fis

Eine dritte Art der Verwandtschaft, die der zwölften Quinte:

ges . . des . . as . . es . . b . . f . . c . . g . . d . . a . . e . . h . . fis

dürfen wir ganz aus dem Spiele lassen, da sie außerhalb des Quintenzirkels nie zur Geltung kommt.

Ganz allgemein kann man sagen, daß die wirkliche Enharmonik (die nur aus Bequemlichkeit fürs leichtere Lesen angewandte enharmonische Andersschreibung kümmert uns

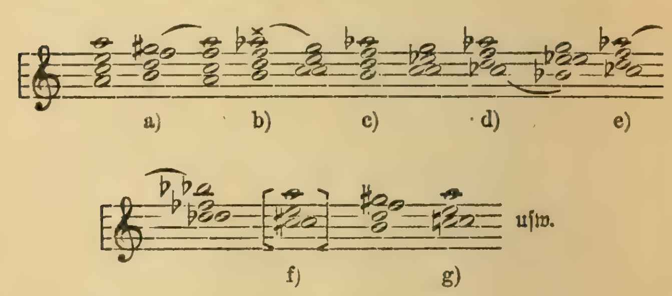
nicht) Verwandte der +=Seite zu Verwandten der 0=Seite umdeutet, also mit einem Ruck in ein ganz anderes Gebiet der Vorstellung versetzt.

Natürlich kann man nicht beliebig einen Fis-dur-Akkord zu einem Ges-dur-Akkord umdeuten, wenigstens kann man nicht verlangen, daß der Hörer eine solche Umdeutung mitmacht. Darin liegt das Falsche des Quintenzirkels, der ein echter circulus vitiosus ist — für den Hörer geht's beim Quintenzirkel nicht im Kreise herum, sondern wie bei einer Reise um die Welt immer geradeaus weiter, und bemerkt er schließlich, daß er wieder nach Hause kommt, so ist er darüber höchstens verwundert und meint, daß es nicht mit rechten Dingen zugegangen ist.

Es gibt aber ein Mittel, den Hörer zur enharmonischen Umdeutung zu zwingen, nämlich die Vereinigung leichtverständlicher Fortschreitungen, besonders kleiner und großer Sekundschritte und wirklicher Bindungen (bleibender Töne) mit enharmonischen Verwechselungen einzelner Töne.

S. 119 haben wir die verschiedenen mit Hilfe der Enharmonik möglichen Auflösungen des verminderten Septimenakkords aufgezeigt; es handelt sich nun darum, die Möglichkeit der Vertauschung der verschiedenen Bedeutungen zu erklären.

Komme ich aus A-moll, so ist z. B. folgende Verbindung wohlverständlich und gut:



Hier ist bei a die Fortschreitung von $e^{9>}$ zu f^{+} nur ein gewöhnlicher Trugschluß: $D^{9>}$ — T, das $g^{9>}$ nach dem f^{+} wird daher vom Hörer zunächst wieder gehört als $e^{9>}$, und

erst in dem Moment, wo es sich nach c^{+} fortbewegt, wird as als solches verstanden werden wegen der Leittonbeziehung zu g; die Folge $\not e^{9>} — c^{+}$ ist daher auch wo sie geschrieben steht, immer s. v. w. $\not g^{9>} — c^{+}$ ($\not D^{9>} — T$). Bei c wird die Gemeinsamkeit von $\not g^{9>}$ für C-dur und C-moll zur Vertauschung beider Tonarten benutzt, die Variante aber immer ohue eigentlichen Zwang an Stelle der alten Tonart gesetzt; bei d tritt an Stelle von C-moll ebenso Es-dur, wie vorher an Stelle von A-moll C-dur trat. Übrigens könnte auch c übersprungen d. h. von C-dur mittels $\not g^{9>} \approx \not b^{9>}$ (diesen Sinn bedingt das ces — b) nach Es-dur gegangen werden. Bei e ist schon die Schreibweise ungenau; denn die Dominante von Heses-dur ist $fes^{9>}$ d. h. as ces eses geses, so daß nur zwei Töne (as ces) bleiben, während zwei (d ≈ eses, f ≈ geses) umzudeuten sind. Die Umdeutung des verminderten Septimenakkords aus dem einen zu einem anderen Sinne wird zweckmäßig angezeigt durch Gegenüberstellung der verschiedenen Bedeutung, die ein Ton dabei erhält; z. B. $\not g^{9>} — e^{9>}$ als $\not D^{9>} \approx^{3}$ d. h. „kleine None wird Terz". Für den, welcher die effektive Tonhöhe erkennt, tritt nun aber in solchen Fällen, wo die ♭♭ oder ♯♯ sich häufen würden, die enharmonische Umschreibung ein (A-dur statt Heses-dur); geht die Modulation nicht wieder auf demselben Wege zurück, sondern bewahrt die enharmonische Umschreibung, so ist das, wie bereits bemerkt, eigentlich nicht ganz zu rechtfertigen, kommt aber bei den besten Meistern vor.

Ein beliebtes Mittel für enharmonische Modulation ist auch der übermäßige Dreiklang, der wie der verminderte Septimenakkord aus lauter gleichgroßen Intervallen besteht und bei weiterer Hinzufügung noch eines von gleicher Größe den mit der Oktave enharmonisch identischen Ton erreicht:

verminderter Septimenakkord: h . d . f . as . (ces),
übermäßiger Dreiklang: c . e . gis . (his).

Der übermäßige Dreiklang c . e . gis gewinnt außer seiner ohnehin bei bleibender Orthographie vierfachen Deutbarkeit (S. 180) durch enharmonische Verwandlung einzelner Töne eine Fülle verschiedener Fortschreitungsmöglichkeiten:

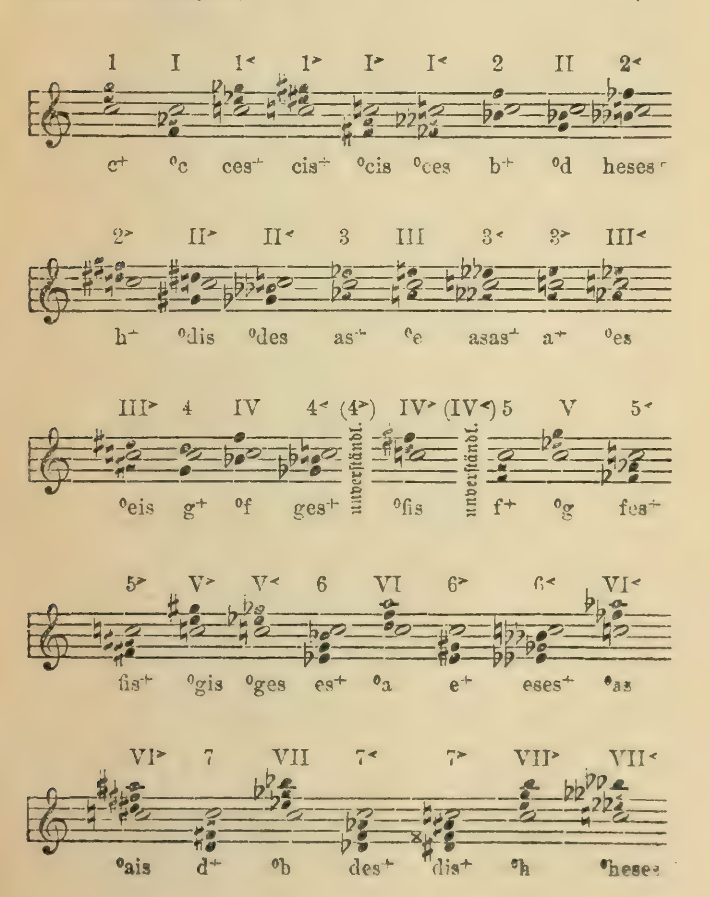
1. c . e gis	$= c^{5<}$,	Fortschreitung	f^{+} usw.,
	$= e^{6<}$,	"	$..^{5} — {}^{0}e$ usw.,
	$= e^{VI<}$,	"	$..^{V} — {}^{0}a$ usw.,
	$= gis^{V>}$,	"	${}^{0}dis$ (kann direkt nach Gis-moll führen).
2. c . e . as	$= as^{6<}$,	"	des^{+} usw.,
	$= c^{6>}$,	"	$..^{5} — {}^{0}c$ usw.,
	$= c^{VI<}$,	"	$..^{V} — {}^{0}f$ usw.,
	$= e^{V<}$,	"	$..{}^{0}h$ usw.
3. c . fes . as	$= fes^{5<}$,	"	$heses^{+}$ usw.,
	$= as^{6>}$,	"	$..^{5} — {}^{0}as$ usw.
	$= as^{VI<}$,	"	$..^{V} — {}^{0}des$ usw.,
	$= c^{V>}$,	"	${}^{0}g$ usw.
4. his . e . gis	$= e^{5<}$,	"	a^{+} usw.,
	$= gis^{6<}$,	"	$..^{5} — {}^{0}gis$ usw.,
	$= gis^{VI<}$,	"	$..^{V} — {}^{0}cis$ usw.,
	$= his^{V<}$,	"	${}^{0}fisis$ usw.

Franz Liszt hat im ersten Satze der Faustsymphonie bewiesen, daß sogar eine fortgesetzte Folge übermäßiger Dreiklänge möglich ist. Es leuchtet ein, daß damit alle Wege offen sind. Eine eingehendere Anleitung zur enharmonischen Modulation bedarf es nicht. Es sei nur noch kurz auf die verschiedenen Rollen hingedeutet, welche bei solchen **nicht eigentlich die Harmonien, sondern die einzelnen Töne umdeutenden Modulationen** die Ligatur spielen kann:

1. ein dissonanter Ton wird Klangbestandteil, z. B. $c^{5<}$ — $gis^{V>}$ (gis ist $5^{<}$ und wird I),
3. ein Klangbestandteil wird Dissonanz, z. B. $c^{6<}$ — $e^{6>}$ (c ist 1 und wird $6^{>}$),
3. ein Klangbestandteil wird ein anders gedeuteter Klangbestandteil, z. B. $e^{5<}$ — $gis^{6>}$ (gis ist 3 und wird 1),
4. eine Dissonanz wird zu einer anderen Dissonanz, z. B. $c^{5<}$ — $e^{VI<}$ (gis ist $5^{<}$ und wird $VI^{<}$).

Der Versuch, auch von diesem Gesichtspunkte aus schematische Entwickelungen zu geben, scheitert an der unendlichen

Fülle der Möglichkeiten; es muß uns genügen, zu konstatieren, daß es möglich ist, die Umdeutung des einzelnen Tones (mit oder ohne Enharmonik) zum Mittel der Modulation zu machen; der einzelne Ton aber kann sein: schlichte oder erhöhte oder erniedrigte Dur- oder Mollprim, -Sekunde, -Terz, -Quarte, -Quinte, -Sexte und -Septime (wo nicht gar noch -Oktave, -None und -Dezime):



Wenn auch nicht alle diese Bedeutungen sich wirklich dazu eignen, miteinander vertauscht zu werden und dadurch eine Modulation zu vermitteln, so wächst aber ihre Zahl wieder bedeutend, wenn man bedenkt, daß auch eine erkleckliche Menge Bedeutungen von his oder gar deses benutzt werden können. Wir deuten nur ein paar Fälle solcher Vertauschungen der Tonbedeutung an:



Damit sei's genug. Wer das Prinzip begriffen hat, wird gelegentlich auch diesem Mittel Wirkungen abzugewinnen wissen. Jedenfalls haben wir ihn in die Lage gesetzt, jede vorkommende Modulation zu analysieren und zu klassifizieren, so daß er imstande ist, sie nachzubilden.

---

35. Modulationsfolgen.

Verkettungen mehrerer Modulationen sind nicht nur in den sogenannten Durchführungsteilen größerer Tonsätze, sondern ebenso in den Zwischenpartien der Thementeile, ja in den Themen selbst möglich. Nur muß natürlich vor einem Hin- und Hervagieren, einem unruhigen Flackern der Tonalität ebenso gewarnt werden, wie vor einem starren Fortschreiten in derselben Richtung. Sehen wir von den modulierenden

Sequenzen vorläufig ab, so haben wir hauptsächlich zweierlei Modulationsverkettungen zu unterscheiden:

1) solche, welche den Weg zu einer fernstehenden Tonart in zwei Abschnitte teilen, also dieselbe allmählich erreichen.

2) solche, welche über die eigentlich erstrebte Tonart hinaus modulieren, um von der entgegengesetzten Seite her zu ihr einen Rückgang machen zu können.

Mittel und Wege solcher Modulationsverkettungen brauchen wir nicht mehr aufzuweisen, nur ihr Sinn kann uns hier beschäftigen. Es leuchtet ein, daß die zweite Form vorzugsweise gewählt werden wird, wenn die erstrebte Tonart eine nahverwandte ist; einmal muß man die ewige Wiederholung derselben Modulationsmittel scheuen und dann verbraucht tatsächlich die heutige freiere und reichere Harmonik soviel von den Mitteln der nächststehenden Tonarten, daß das Hinausgreifen über dieselben eine erwünschte lebhaftere Färbung bringen wird. Die Ergebnisse unserer Untersuchungen haben uns für alle Arten der Modulationsverkettungen die erforderlichen Mittel an die Hand gegeben; wir brauchen nur zu kombinieren. Der Hauptsatz ist, daß der letzte Schritt leichtverständlich sein soll; ich werde also z. B. nicht zuerst einen Quintschritt und dann einen Terzschritt der Tonalität machen, sondern lieber umgekehrt. Um also z. B. von C-dur nach H-dur zu kommen, werde ich lieber erst nach E-dur als nach G-dur gehen, desgleichen ist von C-dur zu Des-dur As-dur eine bessere Brücke als F-dur; von A-moll aus ist der Weg nach B-moll besser über F-moll als über D-moll, nach Gis-moll besser über Cis-moll als über E-moll. Daß dagegen der Terzwechsel mit den Quintschritten an Leichtverständlichkeit rivalisiert und der Seitenwechsel sie wohl gar übertrifft, ist uns ebenfalls bekannt; es wird daher die Modulation von C-dur nach E-moll ebensogut über G-dur gehen können wie über A-moll, und die von A-moll nach F-dur ebensogut über D-moll wie über C-dur. Für die Modulationen übers Ziel hinaus mit teil-

weisem Rückgang ist es fast selbstverständlich, daß der Schlußschritt ein Seitenwechsel oder retrograder Quintschritt ist, z. B. C-dur — D-dur — G-dur; C-dur — B-dur — F-dur; A-moll — H-dur — E-dur (E-moll); A-moll — G-moll — D-moll. Aber es steht auch nichts im Wege, daß ein Terzwechsel, ja ein Leittonwechsel das Schlußglied bildet, z. B. C-dur — E-moll — G-dur; C-dur — H-moll — G-dur; C-dur — D-moll — F-dur; C-dur — F-dur — A-moll; C-dur — Des-dur — F-moll; C-dur — As-dur — C-moll; C-dur — Es-dur — G-moll; A-moll — E-moll — C-dur; A-moll — G-dur — E-moll; A-moll — D-moll — F-dur; A-moll — Fis-moll — A-dur; A-moll — B-dur — D-moll usw. Vortrefflich ist auch der Weg über die Variante zur Dominante: C-dur — C-moll — G-dur; A-moll — A-dur — D-moll.

Wo es gilt, aus der Haupttonart in die Tonart eines Seitenthemas zu modulieren, wird man in der Regel sich auf die Verkettung zweier Modulationen beschränken, wenn auch natürlich gegen drei oder vier einander wirklich nahestehende Tonarten nichts einzuwenden ist (etwa C-dur — E-dur — E-moll — G-dur oder A-moll — C-dur — G-dur — E-moll oder C-dur — H-moll — D-dur — G-dur oder A-moll — C-dur — F-dur — D-moll usw.). Meiden wird man die Verkettung von mehr als zwei gleichen Schritten in derselben Richtung, z. B. C-dur — G-dur — D-dur — A-dur oder C-dur — F-dur — B-dur — Es-dur oder A-moll — E-moll — H-moll — Fis-moll oder A-moll — D-moll — G-moll — C-moll usf. — Größere Stücke des (steigenden oder fallenden) Quintenzirkels sind immer reizlos und kommen höchstens als Rückgänge mit gutem Effekt vor.

Für Durchführungsteile sind Modulationsketten größerer Ausdehnung selbstverständlich, doch wird jede vernünftig angelegte Durchführung nicht planlos durch das weite Gebiet der Harmonik schweifen, sondern eine oder mehrere Haupttonalitäten erkennen lassen, zu welchen hin ähnliche kleine Modulationsketten führen, wie von einem Thema zum andern.

Steigt oder fällt die Modulation mehrmals stufenweise oder in Terzenabständen, so wird man dabei nicht gleiche Stufen festhalten, sondern Rücksicht auf die Haupttonalität

nehmen, z. B. nicht C-dur — D-dur — E-dur — F-dur, sondern lieber: C-dur — D-dur (oder D-moll) — E-moll — F-dur, nicht A-moll — G-moll — F-moll — Es-moll, sondern lieber A-moll — G-dur — F-dur — E-moll; die melodische Konsequenz wirkt in solchen Fällen ausgleichend gegenüber dem Hin- und Herschwanken der harmonischen Beziehungen.

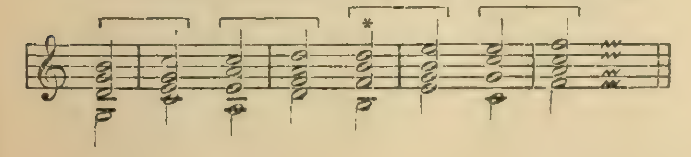
Auch hier müssen wir wieder auf das Studium und die Analyse der Meisterwerke hinweisen; wer unserer Darstellung gefolgt ist, wird sich aber nicht aufs Nachmachen angewiesen sehen, vielmehr die Berechtigung der Einzelerscheinungen begreifen und frei unter den logisch berechtigten Möglichkeiten wählen.

---

36. Tonale und modulierende harmonische Sequenzen.

Ein Hauptmittel musikalischer Formgebung ist die melodische Nachahmung (Imitation), die Nachbildung der Motive auf derselben oder anderer Stufe. Erfolgt eine strenge Nachbildung mehrmals nacheinander in gleichen Abständen steigend oder fallend, so entsteht der Gang oder die Sequenz; erstreckt sich die Nachbildung nicht nur auf eine Stimme, sondern auf alle am Satze teilnehmenden, so entsteht der Harmoniegang oder die harmonische Sequenz. Harmonische Sequenzen sind tonal, wenn die Nachahmung die Stufen der Tonleiter innehält und große und kleine Intervalle als gleiche behandelt; sind sie modulierend, wenn sie streng auch die Größen der Intervalle imitieren. Die modulierenden Sequenzen halten aber gewöhnlich doch auch noch für die Tonartenfolge die Stufen der Haupttonart ein; andernfalls geraten sie sogleich von der Haupttonart weit weg.

Tonale Sequenzen schreiten zumeist sekundweise fort z. B.:



oder:



können aber auch terzenweise geschehen:



(NB. bei a hält aber die Unterstimme, bei b halten die Oberstimmen die Tonleiterfolge fest, worauf die Leichtverständlichkeit solcher Sequenzen beruht).

Die tonale Sequenz geht regelmäßig aus von einer Harmoniefolge einfachster Art und bester Verständlichkeit, die sie melodisch nachbildet. Wie zuerst Fétis richtig erkannte, steht aber die eigentliche Harmoniebewegung, die Kadenzierung, so lange still, als die Sequenz währt; die Harmoniefolgen der Sequenz selbst sind nur Konsequenzen der Fortschiebung des Musters durch die Skala, sozusagen eiserne Naturnotwendigkeit, die uns zwingt, auch das außerhalb der Sequenz Unmögliche (z. B. *Leittonverdoppelung) über uns ergehen zu lassen. Man tut unrecht, die Sequenz gering zu achten; gerade durch die merkwürdigen Abweichungen von der regelmäßigen Harmoniebewegung vermag sie gelegentlich besonderes Interesse zu wecken. Ihre Stätte ist

aber nicht im Themenaufbau, sondern in den Zwischensätzen und Durchführungsteilen; tritt sie im Thema selbst auf, so gehört sie wenigstens in den Nachsatz, den sie durch Vereitelung der Schlußwirkung des 8. Taktes gelegentlich außerordentlich ausweitet; denn da die eigentliche Harmoniebewegung während der Sequenz stagniert, so kann auch eine Schlußwirkung während ihrer Dauer nicht zustande kommen.

Die **modulierende Sequenz** bildet kadenzierende Harmoniefolgen auf anderen Stufen nach, derart, daß die Nachbildungen wieder kadenzierende Harmoniefolgen sind, wozu es natürlich der Chromatik, des Heraustretens aus der leitereigenen Harmonik bedarf. Wie bereits erwähnt, wird dabei aber für die Toniken der Tonartenfolge möglichst die leitereigene Harmonik festgehalten, z. B.:

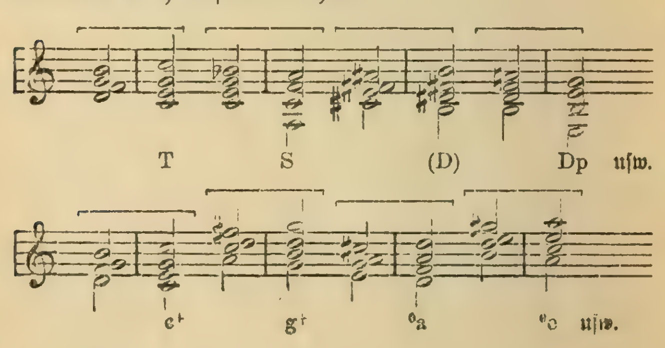




Die modulierende Sequenz ist, da sie immer wieder für sich verständliche kadenzierende Folgen bringt, noch weniger an das stufenweise Fortschreiten gebunden, als die tonale; die in Quarten oder Quinten fortschreitende wird aber zum Quintenzirkel und verliert leicht die Beziehung zur Haupttonart:



kann aber auch dieselben wahren:



Welchen Wert die Sequenzen durch Auszierung bez. bei der Verarbeitung der Motive erlangen können, lernt man am besten von J. S. Bach. Vor der reichlichen Verwendung dieses Fortspinnungsmittels muß freilich gewarnt werden, da dasselbe allzu bequem ist und zeitweilig gleichsam den schöpferischen Geist außer Tätigkeit setzt und sozusagen die Motive allein weiter wachsen läßt.

---

37. Orgelpunkt.

Orgelpunkt heißt ein langausgehaltener oder auch immer wieder angegebener Ton (meist in der tiefsten Stimme), mit welchem Harmonien auftreten, die zum Teil zu demselben in keiner direkten Beziehung stehen. Unsere neue Bezifferung setzt uns in den Stand, mit dem Orgelpunkte leichter fertig zu werden, als es der Generalbaßbezifferung möglich war. Als Keim des Orgelpunktes darf der Quartsextakkord angesehen werden, wie wir ihn als drittletzten Akkord (Antepenultima) der Kadenz kennen:



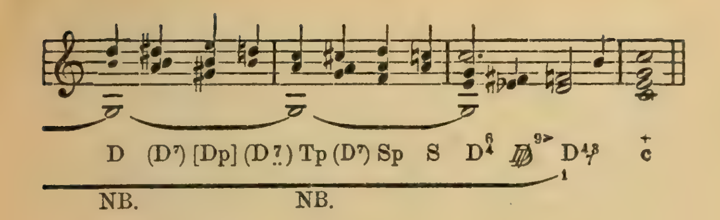
Hier geben wir denselben bei b) und c) mit einigen kleinen Auszierungen (Wechselharmonien), denen bereits niemand mehr den Namen Orgelpunkt absprechen wird.

Aber auch die abschließende Tonika selbst wird gern in ähnlicher Weise ausgeziert, indem gleichsam die Oberstimmen noch rhythmisch und melodisch weiter leben, während der Baß schon endgültig zur Ruhe gekommen ist:

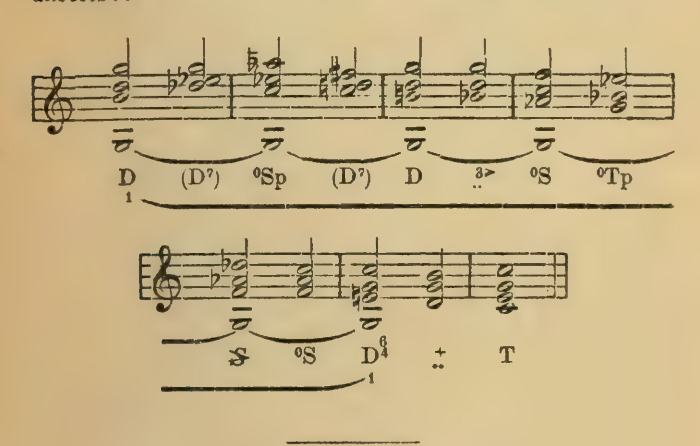


Die weitest ausgeführten Orgelpunkte sind nichts anderes als diese Keime; man kann sich weiter und weiter von der Harmonie, deren Grundton ausgehalten ist, entfernen, muß aber natürlich, wenn das Resultat befriedigend werden soll, schließlich zu ihr zurücklenken und auch im Verlauf mit ihr in Kontakt bleiben. Nichts hindert aber, über dem liegenden Grundtone der Tonika oder Dominante selbst längere modulierende Sequenzen zu entwickeln, z. B.:





Die hier mit NB. versehenen Harmonien, zu denen die dazwischen geschobenen kadenzieren, halten gewiß die Beziehung zur Haupttonart deutlich genug aufrecht. Ist denn aber z. B. der folgende Fall angesichts unserer Erfahrungen über die Dehnbarkeit der Harmonik ohne Modulation wirklich etwas anderes?:



38. Die Kirchentöne.

Wenn auch unsere Aufweisung der mancherlei Kombinationen der Akkorde zufolge ihrer systematischen Anlage einigermaßen erschöpfend ist und nicht nur für den heutigen Gebrauch, sondern auch für ältere Schreibweisen die Erklärungen

enthält, so haben wir doch noch eine Lücke derselben auszufüllen, indem wir einen einfachen Schlüssel für das Verständnis der sogenannten „alten Tonarten" d. h. der Kirchentöne hier einschalten, welche zwar keine Harmonieverbindungen bringen, die wir nicht erklärt hätten, wohl aber, da sie einer Zeit angehören, in welcher sich das Tonalitätsgefühl noch nicht völlig zu seiner heutigen Abklärung durchgerungen hatte, gewisse von der einfachen Kadenzierung abweichende Wendungen mit stereotyper Regelmäßigkeit festhalten, die deshalb noch heute mit den Namen der Kirchentöne kurz und bündig als Formeln erklärt werden. Auch die im Text des Katechismus wiederholt vorkommenden Spezialnamen für einzelne nicht leitereigene Töne (dorische Sexte, phrygische Terz, lydische Quarte, mixolydische Septime), deren Motivierung wir bis hierher aufgeschoben haben, knüpfen eben an die Kirchentöne an, während die „neapolitanische Sexte" (S. 83) mit denselben nichts zu tun hat, vielmehr durch die italienischen Opernkomponisten des 17.—18. Jahrhunderts in Gebrauch gekommen ist.

Die Kirchentöne, d. h. die Tonartschemata, welche die Theoretiker des Mittelalters als Grundlage der kirchlichen Melodien und mehrstimmigen Tonsätze aufgestellt haben, entsprechen in ihrer einfachsten Form (ohne Versetzungszeichen) den vier Oktavausschnitten aus der Grundskala:

D E F G A H C D = Dorisch (1. Kirchenton; erster authentischer Ton),

E F G A H C D E = Phrygisch (3. Kirchenton; zweiter authentischer Ton),

F G A H C D E F = Lydisch (5. Kirchenton; dritter authentischer Ton),

G A H C D E F G = Mixolydisch (7. Kirchenton: vierter authentischer Ton).

Versetzt man die beiden hier mit Bögen abgeteilten Hälften gegeneinander, so entstehen die vier zugehörigen „plagalen" Töne, deren Namen den hier gezeigten ein hypo- vorsetzen.

A H C D E F G A = Hypodorisch (2. Kirchenton; erster plagaler Ton),

H C D E F G A H = Hypophrygisch (4. Kirchenton; zweiter plagaler Ton),

C D E F G A H C = Hypolydisch (6. Kirchenton; dritter plagaler Ton),

D E F G A H C D = Hypomixolydisch (8. Kirchenton; vierter plagaler Ton).

Als unsere modernen Tonarten aufkamen (im 16. Jahrhundert), traten die C-dur- und A-moll-Tonleiter zunächst als neue Kirchentöne zu den aufgezählten, nämlich:

A H C D E F G A = Äolisch (9. Kirchenton; fünfter authentischer Ton),

C D E F G A H C = Jonisch (11. Kirchenton; sechster plagaler Ton)

und:

E F G A H C D E = Hypoäolisch (10. Kirchenton; fünfter plagaler Ton),

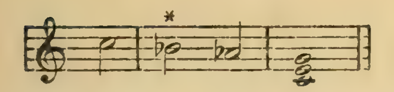
G A H C D E F G = Hypoionisch (12. Kirchenton; sechster plagaler Ton).

Die plagalen Töne unterscheiden sich von den zugehörigen authentischen nur durch die Grenzen, haben aber mit denselben einerlei harmonischen Sinn. Ihre Unterscheidung ist nur von Bedeutung, um z. B. eine Melodie, die zwischen D und seiner Oktave läuft, aber für alle Hauptschlüsse G als Grundton (Finalis) benutzt, als hypomixolydische d. h. als harmonisch mit einer zwischen G und G laufenden gleichbedeutend zu charakterisieren. Um alle Weitläufigkeiten zu vermeiden, sei kurz darauf hingewiesen, daß Dorisch eine Art D-moll ist aber ohne ♭ vor H, Phrygisch eine Art E-moll aber ohne Fis, Lydisch eine Art F-dur aber ohne ♭ vor H und Mixolydisch eine Art G-dur aber ohne Fis:



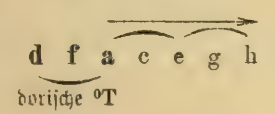
Die Sexte der dorischen Tonart (dorische Sexte) ist also gerade das h, welches dieselbe von D-moll unterscheidet; zwar ist das h der aufsteigenden D-moll-Tonart geläufig, aber nur wenn cis (die 3 der D⁺) folgt. Deshalb spricht man aber auch von spezifisch dorischen Wirkungen nur da, wo dieses h ohne das zugehörige cis vorkommt.

Ebenso ist die Quarte der lydischen Tonart (lydische Quarte), der Ton h, welcher das Lydische von einem modernen F-dur unterscheidet und die mixolydische Septime f unterscheidet ebenso das Mixolydische von G-dur. Für das Phrygische ist die kleine Sekunde f statt fis der eigentlich unterscheidende Ton; wenn wir trotzdem nicht von einer phrygischen Sekunde gesprochen haben, so hat das seinen Grund in der verbreiteteren Benennung der kleinen Sekunde der Molltonleiter (z. B. b in A-moll) als „neapolitanische Sexte". Dagegen kam S. 64 u. ö. die Bezeichnung „phrygische Terz" vor für Fälle, wo in der Durtonart die kleine Septime vor der kleinen Sexte (Terz der °S) auftritt. Diese Anwendung des Namens ist insofern etwas komplizierter, als sie das Auftreten einer den Stufen 1—3 des Phrygischen entsprechenden Wendung über der Quinte der Durtonart kennzeichnet:



Die „phrygische Terz" ist also das künstliche b in C-dur an seiner normalen Stelle vor der Terz der °S: nur wenn nicht as folgt, reden wir von einer mixolydischen Septime. Die Berechtigung der Benennung als phrygische Terz ergibt sich daher, weil eigentlich eine solche Verbindung der reinen Molltonart angehört $\left(\overset{\text{V}}{\text{T}}\ \overset{\text{III}}{\text{D}}\ \overset{\text{III}}{\text{S}}\ \overset{\text{I}}{\text{T}}\right)$. Die unter dem Namen „phrygischer Schluß" bekannte melodische Folge a g f e mit Halbschlußbildung (°e — c⁺ — °a — e⁺ oder °e — g⁺ — °a — e⁺ u. dgl.) ist eigentlich aber kein Schluß, sondern ein Halbschluß.

Man versteht das Wesen der alten Kirchentöne vom Standpunkte des heutigen Tonartensystems am schnellsten und vollständigsten (auch einschließlich aller Transpositionen der Kirchentöne), wenn man dieselben vom Akkord-Schema der reinen Durtonart und der reinen Molltonart aus beurteilt. Dann ist Dorisch ein Tonsatz in reinem A-moll (mit möglichster Vermeidung der Anwendung der D⁺), der mit der °S beginnt und schließt und derselben überhaupt eine bevorzugte Stellung auf schwere Werte (vgl. § 39) anweist (Halbschlüsse auf der °S macht), also:



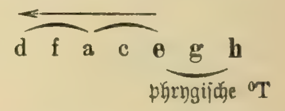
sozusagen ein D-moll, das keine Subdominante hat, sondern statt dessen die zweite °D benutzt. Ebenso ist Lydisch ein C-dur, das mit der S beginnt und schließt und überhaupt häufige Stillstände (Halbschlüsse auf der S) macht, also:

f a c e g h d
lydische T

ein F-dur, das keine S, dafür aber die zweite D benutzt. Umgekehrt ist Mixolydisch ein C-dur, das mit der D beginnt und schließt und Halbschlüsse auf dieselbe macht bzw. ein G-dur ohne D aber mit zwei Subdominanten:



Auch die harmonische Behandlung des Phrygischen in älterer Zeit versteht man am besten in solchem Sinne, daß man es als ein A-moll auffaßt, dessen °D wie eine Art Tonika behandelt wird (mit der Lizenz, am Ende statt der kleinen die große Terz einzuführen), also:



Stellen wir alle vier zu je zwei zusammen in Formeln, welche für alle Transpositionen gültig sind, so erhalten wir die Übersicht:

°S — °T — °D und: S — T — D
Dorisch Phrygisch Lydisch Mixolydisch

z. B. würden die Transpositionen mit vier ♭ vermittelst dieses Schlüssels festzustellen sein als:

b des f as c es g und: des f as c es g b
Dorisch Phrygisch Lydisch Mixolydisch

d. h. B-moll mit nur vier vorgezeichneten ♭ ist Dorisch, C-moll mit vier ♭ ist Phrygisch, Des-dur mit vier ♭ ist Lydisch, Es-dur mit vier ♭ ist Mixolydisch.

39. Periodenbau.

Zum Schluß geben wir noch wenigstens einige leitende Gesichtspunkte bezüglich des formalen Aufbaues für die eigenen Versuche des Schülers in der selbständigen Erfindung von Melodien. Eine eingehende Darstellung suche man im „Grundriß der Kompositionslehre". Die Grundlage der musikalischen Form bildet der streng symmetrische Aufbau, die achttaktige Periode. Wenn man gerade acht Takte als Umfang der Periode annimmt, so denkt man dabei an wirkliche, eigentliche Takte, deren es nur zwei Arten gibt, nämlich den geraden und ungeraden, beide bestehend aus je zwei Zählzeiten, d. h. Zeiten, welche sich innerhalb der Grenzen der Geschwindigkeit des menschlichen Pulsschlags (60—120 in der Minute) halten; bei ungeradem Takt kann aber die längere Zeit das Maximum (60) oder die kurze das Minimum (120) überschreiten. Der „symmetrische Aufbau" besteht in der Gegenüberstellung von zunächst je einem Takt, dann in der Beantwortung der damit hergestellten Zweitaktgruppe durch eine zweite Zweitaktgruppe und endlich in der Beantwortung des damit hergestellten viertaktigen Vordersatzes durch einen Nachsatz von ebenfalls vier Takten:



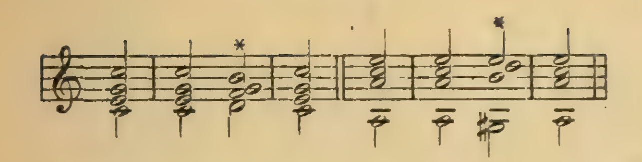
(Der Sinn der Periode ist ganz der gleiche, wenn statt im $^2/_4$-Takt im $^2/_2$-Takt (₵) oder einem schnellen $^6/_8$-Takt (2 ♩.) oder $^6/_4$-Takt (2 𝅗𝅥.) oder aber statt im $^3/_4$-Takt im $^3/_8$-Takt (♪ | ♩) oder $^3/_2$-Takt (𝅗𝅥 | 𝅝) oder auch im schnellen $^9/_8$-Takt (♩. | 𝅗𝅥.) oder $^9/_{16}$-Takt (♪. | ♩.) notiert wird.)

Die Motive können ganz streng sich diesem Schema entsprechend entwickeln, d. h. so, daß der zweite Takt eine Nachahmung des ersten ist, daß Takt 3—4 eine Nachbildung von 1—2, und Takt 5—8 eine Nachbildung von 1—4 ist; doch ist häufig Takt 2 nicht eine Nachbildung von Takt 1, sondern die Nachbildung wird erst für 3—4 zu 1—2 bemerkbar. Oft zeigt aber der Nachsatz deutlich die Gliederung, daß Takt 6 Nachahmung von Takt 5 ist. Es ist übrigens weniger von Belang, daß der Schüler absichtlich diese imitierenden Konstruktionen macht, oder daß er das verschiedene Gewicht, die verschiedene Schlußkraft der mit 1, 2, 4, 8 bezeichneten Takte (in dieser Ordnung stetig sich steigernd) versteht. Seine Phantasie soll frei arbeiten und das Schema nur zur Korrektur und Erklärung von Absonderlichkeiten herangezogen werden.

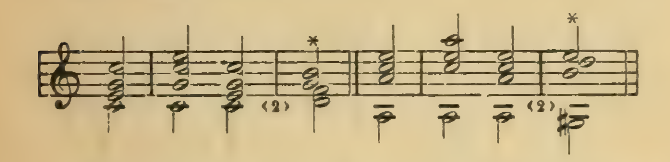
Das Verhältnis der Harmonik zur Rhythmik oder genauer zum Takt (Metrum) ist mit zwei Worten dahin zu definieren, daß vorzugsweise die schweren Zeitwerte als Träger der Harmoniewirkungen anzusehen sind. Diese schweren Zeiten sind

im einzelnen Takt: die dem Taktstrich folgende Note;
in der Gruppe von 2 Takten: die schwere Zeit des zweiten (schweren) Taktes;
im Halbsatz von 4 Takten: die schwere Zeit des schweren Taktes der zweiten (antwortenden) Gruppe;
in der Periode von 8 Takten: die schwere Zeit des schweren Taktes der zweiten Gruppe des Nachsatzes.

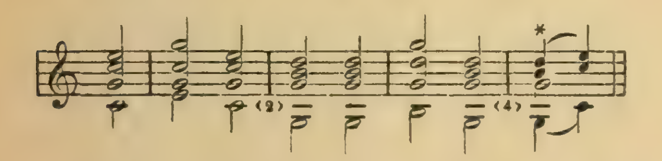
Wir erwarten also mit ziemlicher Bestimmtheit eine Harmoniewirkung auf den Eintritt einer solchen relativ schweren Zeit, und zwar derart, daß, wenn auf die leichte Zeit dieselbe Harmonie vertreten ist wie auf die folgende schwere, sie erst auf die schwere voll zur Wirkung kommt; tritt zwischen zwei relativ schwere Zeiten mit derselben Harmonie, z. B. die schwere Zeit des ersten und zweiten Taktes, eine fremde Harmonie, so wirkt dieselbe nicht voll, sondern erscheint nur durchgehend, z. B.:



Voll wirken dieselben Harmonien dagegen, wenn sie auf die schwere Zeit gebracht werden:



Während oben die Harmonie trotz der zwischengeschobenen Dominante auf der Tonika stillzustehen schien, wird hier unzweideutig von der Tonika zur Dominante *fortgeschritten*. Es ist daher zunächst klar, daß *Durchgangs- und Wechselharmonien an und für sich auf leichte Zeiten gehören*. Umgekehrt basiert das Verständnis einer *Vorhaltsharmonie* wesentlich auf der Voraussetzung, daß der Akkord auf Harmoniewirkung Anspruch macht, d. h. daß er *auf eine schwere Zeit eintritt*; es entsteht daher die Vorhaltswirkung unbedingt auch dann, wenn wir Harmoniewechsel erwarten und derselbe nicht sofort eintritt, z. B.:



Hier haben wir auf den zweiten Takt den Eintritt der Dominante, erwarten daher auf den korrespondierenden vierten Takt bestimmt wieder eine neue Harmoniewirkung; da auf den schlußkräftigen Moment die Dominante noch immer bleibt, so erwarten wir wenigstens bestimmt ihr nachträgliches Weg-

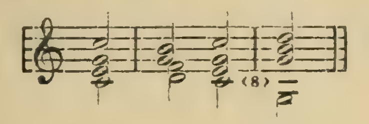
treten in die Tonika. Damit gesellt sich den früher von uns aufgewiesenen Dissonanzwirkungen scheinbar konsonanter Akkorde noch eine ganze Kategorie neuer, nämlich solcher, bei denen sogar sprungweises Fortgehen einzelner Stimmen möglich ist, weil sie sich ganz und gar im Gewande der Hauptklänge darstellen; es kann also tatsächlich eine ganz reine Form einer Dominante oder gar die Tonika selbst als vorgehalten vor einer anderen der drei Hauptharmonien der Tonart zu verstehen sein. Es ist wohl zu beachten, daß Harmonie und Rhythmus einander gegenseitig stützen und bedingen, derart, daß die Wirkungen des einen Prinzips durchaus vereitelt werden, wenn nicht das andere fördernd zur Hand ist.

Der Rundlauf durch die Harmonien der Tonart: T — S — D — T oder ^0T — ^0D — ^0S — ^0T usw. verliert die abschließende Kraft, welche dem endlichen Wiedereintritt der Tonika eigen ist, wenn derselbe auf eine rhythmisch nicht schlußfähige Zeit trifft, z. B.:

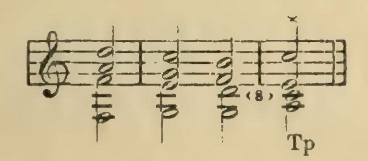


Hier bringt der 6. Takt das Ende der Kadenz; allein die dann mitten in den Nachsatz fallende Tonika hat keine Schlußkraft, wir bedürfen noch zweier weiteren Takte (s. die geklammerten), einer nochmaligen Kadenz, um wirklich einen Schluß zu empfinden. Aber auch das umgekehrte Verhältnis erweist dieselben Wechselbeziehungen. Trifft auf die rhythmisch schlußfähige Zeit (4., 8. Takt) nicht die Tonika, sondern eine der Dominanten oder gar eine ganz andere Harmonie, so ist

der Satz nicht zu Ende, sondern eine weitere Fortführung selbstverständlich. Man unterscheidet dabei die Wirkungen des Halbschlusses, Trugschlusses und suspendierten Schlusses vom eigentlichen Schlusse. Die Halbschlußwirkung entsteht, wenn statt der Tonika die Dominante auf die schlußfähige Zeit trifft, also z. B. wenn wir in unserem letzten Beispiel nach dem 6. Takt so fortfahren:



Ein Trugschluß entsteht, wenn die abschließende Tonika zwar eintritt, aber in einer der S. 80 aufgewiesenen scheinkonsonanten Stellvertretungen:



Trifft der 8. Takt statt der Tonika auf die Subdominante, so erscheint der Schluß suspendiert, d. h. nur kurz hinausgeschoben; wir befinden uns von neuem mitten in einer Kadenz, von deren Ende wir den Abschluß erwarten. Gewöhnlich erfolgt dann zwei Takte weiter der wirkliche Abschluß, während nach dem Halbschluß entweder eine ganz neue Periode beginnt oder der Nachsatz wiederholt wird: auch nach dem Trugschluß folgt gewöhnlich die Wiederholung (wenn auch die anders gewendete) des Nachsatzes. Dissonante (d. h. auch nicht scheinkonsonante) Formen der Tonika und der Dominanten, also solche, welche außer dem vollständigen Klange auch Zusatztöne bringen, lassen die schlußartigen Wirkungen (Halbschluß, Trugschluß und suspendierter Schluß sind immerhin eine Art Schlüsse, wenn auch nur provisorische) überhaupt nicht zustande kommen, sondern veranlassen Um-

deutungen der Zeitwerte. Schon beim suspendierten Schluß ist das mehr oder weniger der Fall, d. h. man empfindet den 8. Takt, wenn die Subdominante auf ihn trifft, kaum mehr als achten, sondern vielmehr als sechsten.

Damit kommen wir auf die vielfachen scheinbaren Abweichungen vom regulären Aufbau der Periode. Eine ganz gewöhnliche Erscheinung ist das Fehlen des ersten leichten Wertes, d. h. der **Anfang eines Tonstücks mit der schweren Zeit.** Derselbe ist nicht darauf beschränkt, daß der erste Takt des Auftakts entbehrt, vielmehr kann auch die erste Gruppe des leichten Takts entbehren, ja der Vordersatz kann sogleich mit der schweren Gruppe ansetzen oder gar gänzlich fehlen, so daß sogleich der Nachsatz eintritt, der auch nicht einmal vollständig zu sein braucht.

Auch innerhalb der Periode ist der Ausfall eines leichten Gliedes möglich. Selten fällt weniger als ein Takt aus, doch kommt auch das sogar fortgesetzt vor, nämlich in der Form der unvollständigen Gruppenbildung mit nur drei Zählzeiten der Ordnung: Schwer — Leicht — Schwer (der 1., 3., 5. und 7. Takt entbehren der leichten Zeit):



(vgl. „Grundriß der Kompositionslehre" I., S. 102 ff.). Häufiger, aber nur ausnahmsweise längere Zeit fortgesetzt, ist das Ausfallen eines leichten Taktes, derart, daß einem schweren gleich der schwere der nächsten Gruppe folgt*):

---

*) Hier und überall, wo wir vom Aufbau der Perioden sprechen, verstehen wir unter einem Takt die Bildung von zwei (oder drei) wirklichen Zählzeiten der oben definierten Art, während in der Notierung der Komponisten manchmal ein Takt vier oder sechs Zählzeiten enthält, also eigentlich zwei Takte vereinigt, oder aber nur eine Zählzeit, so daß erst zwei oder drei Takte zusammen einen wirklichen Takt ergeben.

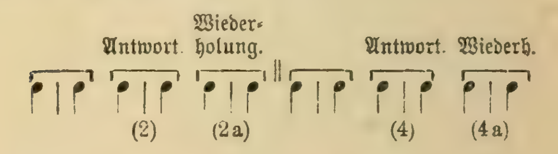
a) (2] (4) NB. (6) (8)
(5. Takt fehlt.)

b) (2)NB. (4) (6) NB. (8)
(3. u. 7. Takt fehlen)

Das Gegenteil, daß ein schweres Glied fehlte, ist unmöglich, weil das schwere unter allen Umständen der Repräsentant ist; ein Takt, dessen schwere Zeit übersprungen wurde, ist überhaupt nicht da, eine Gruppe, deren schwerer Takt fehlte, ebensowenig, vielmehr ist in allen solchen Fällen das scheinbar alleinstehende Glied anderweit unterzubringen. Nur in Fällen effektiven Abbrechens mitten im Gedanken kann ein leichtes Glied vorkommen, dem das zugehörige schwere nicht folgt (in allen Potenzen möglich); dem Abbrechen folgt dann meist ein wieder Zurückgreifen, ein neuer Anlauf, der besser zum Ziele führt, manchmal auch ein neuer Gedanke. Die in solchen Fällen etwa eingeschobene Pause hat dann keinen reellen rhythmischen Wert, sondern bedeutet nur ein zeitweiliges Aufhören der Empfindung des Rhythmus. Wo sonst zwei leichte Glieder nacheinander vorkommen, hat man eine Triolen-Bildung vor sich, die somit keineswegs auf die kleineren Werte von der Zählzeit ab beschränkt ist. Die Triole setzt an Stelle der Zweiteilung die Dreiteilung, geht also stets von der nächst größeren Einheit aus: die Triole von Zählzeiten von der Einheit des Taktwertes, die Takt-Triole von der Einheit der Gruppe, und schließlich die Gruppen-Triole von der Einheit des Halbsatzes. Übrigens ist es aber keineswegs geboten, solche Triolen höherer Ordnung etwa genau in den Zeitwert zu pressen, den zwei Glieder einnehmen würden. Die genaue Zeitdauer größerer Werte entzieht sich durchaus der Kontrolle des Bewußtseins; daher

werden solche größere Triolen schon hinlänglich verdeutlicht, wenn ihr Anfang beschleunigt wird, später können sie, ja müssen sie wieder zum Normalwert zurücklenken.

Wohl zu unterscheiden von (aber leicht zu verwechseln mit) den größeren Triolenbildungen sind die Wiederholungen schwerer Glieder, die einfachsten und leichtest verständlichen Formen der Erweiterung des Umfangs der Periode. Dieselben sind durchaus im Großen, was die Verlängerung der Dauer der schweren Zeit auf das Doppelte im Kleinen ist, kommen aber ebenfalls nur selten fortgesetzt vor (nur bei Brahms sind sie wirklich häufig). Für die Gruppe bedeutet das die Wiederholung (sei es die getreue, oder die überbotene, emphatische, oder die echoartige, abgeschwächte) des schweren Taktes: selbst eine abweichende Ausfüllung des Zeitwertes (also mit anderen Motiven) ist ohne Widerspruch gegen unsere Erklärung der Erscheinung zulässig:



Für den Halbsatz ergibt sich die Wiederholung der zweiten Zweitakt-Gruppe als dem entsprechende Bildung (doch ist natürlich auch am Schluß des Halbsatzes die Wiederholung nur des schweren Taktes der zweiten Gruppe möglich):

Antwort. Wiederholung.

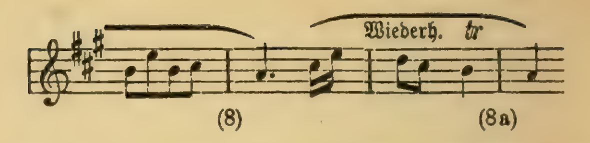
(2) (4) (4a)

Für die Periode ergibt sich die Wiederholung des ganzen Nachsatzes als dem entsprechend, ohne kleinere Wiederholungen (des 8. Taktes, der 4. Gruppe) auszuschließen. Die besonders bei Beethoven so beliebten, sich mehr und mehr verkürzenden Wiederholungen am Schluß der Periode sind so zu erklären, daß zunächst der Nachsatz, dann dessen letzte

Gruppe und endlich deren letzter Takt wiederholt wird. Natürlich bindet sich Beethoven dabei nicht an ein bestimmtes Schema, sondern wiederholt, je nachdem es der Inhalt wünschenswert macht, auch wohl den Nachsatz zweimal und springt dann gleich zur mehrfachen Wiederholung des Schlußtaktes über und setzt die Verkürzung auch gelegentlich noch weiter fort, so daß das wiederholte Motiv nur einer Zählzeit entspricht.

Durch Kombination der aufgewiesenen Abweichungen von der strengen Symmetrie des Aufbaues sind nun, wie leicht zu ermessen, eine fast unbegrenzte Zahl freier Bildungen möglich. So ist z. B. das von Beethoven variierte Thema aus dem „Waldmädchen" von Wranitzky in seinem Hauptteile fünftaktig; es beginnt mit dem schweren (2.) Takt, wiederholt die zweite Gruppe (mit Anderswendung der Harmonie) und bildet den Nachsatz ebenso. Der Vordersatz der zweiten Periode ist regelmäßig gebaut, der Nachsatz ist dem der ersten Periode genau entsprechend:





Noch müssen wir einer rhythmischen Komplikation Erwähnung tun, welche zu den allerhäufigsten gehört und leicht irre führen kann, wenn man bei einem regulär vorbereiteten Schlusse auch wirklich einen Abschnitt finden zu müssen meint, nämlich der Umdeutung einer schweren Zeit zu einer leichten. Im kleinsten Rahmen, d. h. als Umdeutung einer schweren Zählzeit zu einer leichten, kommt dieselbe nur ganz ausnahmsweise vor; ganz gewöhnlich ist sie dagegen im größten Rahmen als Umdeutung des Schlußtakts einer Periode zum Anfangstakt (gleichviel ob zum ersten oder aber zweiten) einer neuen Periode. Es ist das eigentlich eine durchaus polyphone Bildung, die man so verstehen muß, daß eine Stimme oder eine Gruppe von Stimmen ihren Satz zu Ende führt und gleichzeitig eine andere einen neuen Satz beginnt, wie es das Normale für die doppelchörige Schreibweise ist; allein dieselbe kommt doch auch homophon vor, derart, daß dieselbe Stimme beginnt, welche eigentlich enden müßte. Selbstverständlich geht nicht der neue Anfang im Ende unter, sondern das Ende im neuen Anfang, d. h. der Vortrag hat die Schlußbildung nur bis zum Moment des Einsatzes des neuen Anfanges zu führen. Diese Verschränkungen von Anfang und Ende können auch derart erweitert werden, daß der neue Anfang nicht den vollen Abschluß abwartet, d. h. nicht auf den Schlußwert selbst (Beginn des 8. Taktes) geschieht, sondern bereits mit eigenem Auftakt in denselben hinübertritt. Ja es ist möglich, daß bereits der 7. Takt zum 1. Takte der neuen Periode wird und daß eine Stimme die erste Periode zum Schluß bringt, während die andere die neue beginnt, so daß beide zwei Takte lang miteinander gehen (besonders bei Bach kommen solche Fälle vor, wo unter einem langer Hand vorbereiteten Schlusse im vorletzten Takt das Thema einsetzt und zur Geltung kommt, ohne doch eine Empfindung des Schlusses an seiner rechten Stelle ganz

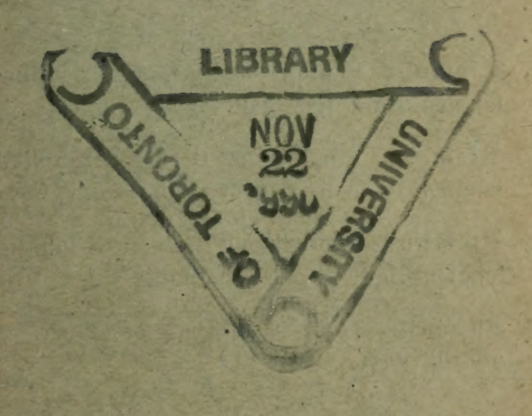
zerstören zu können; der 8. Takt wird dann sozusagen nachträglich zweiter).

Daß man mit dem einfachen Abzählen der Takte 1—8 in der Erkenntnis des Periodenbaues nicht weit kommt, um aus denselben die Harmoniewirkungen zu bestimmen, ist wohl nach diesen Andeutungen leicht ersichtlich. Denn außer der melodischen Zeichnung der Motive ist für das Erkennen der Art des Aufbaues gerade der harmonische Inhalt der sicherste Führer. Um so wichtiger erscheint aber der wiederholte Hinweis auf die Einfachheit der eigentlichen Grundlagen der harmonischen Satzbildung, die Kadenzen mit den drei Hauptharmonien: Tonika, Subdominante und Dominante. Man wolle nicht jedes beliebige Konglomerat von Tönen, wie es das Gewirr der Stimmen gelegentlich ergeben kann (besonders bei reicherer Figuration) als besondere, für sich bedeutsame Harmonie erkennen, sondern suche vielmehr die Hauptpfeiler, welche den Bau tragen, herauszufühlen, frage sich, wo eine wirkliche neue Harmoniewirkung eintritt und bestimme danach umgekehrt die Natur des Satzbaues. Wenn auch von zehn Musikstücken nur eins vom schlichten Schema der strengen Symmetrie ernstlich abweicht (nur der Anfang mit dem 2. Takt ist auch bei schlichtester Musik sehr häufig), so ist doch das Bewußtsein der Möglichkeit des Abweichens aus dem strengen Geleise selbst dem Anfänger in der Komposition unentbehrlich, wenn er nicht zum Mißverstehen seiner selbst systematisch angehalten werden soll.

Alphabetisches Register.

Druck von Frankenstein & Wagner, Leipzig.


"IBACH=PIANOS"
RUD·IBACH·SOHN
Schutz-Marke
PROF BRUNO SCHMITZ fec.



LIBRARY
NOV
22
UNIVERSITY
OF TORONTO

21. Riemann, Handbuch der Akustik. 2. Aufl. geb. M. 4,50.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 2. Aufl. geb. M. 4,50.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren) 2. Aufl. geb. M. 4,50.

32. Thauer, H., Handbuch des modernen Zitherspiels, geb. M. 6,–.

33. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik, geb. M. 4,50.

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. (Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes) geb. M. 4,50.

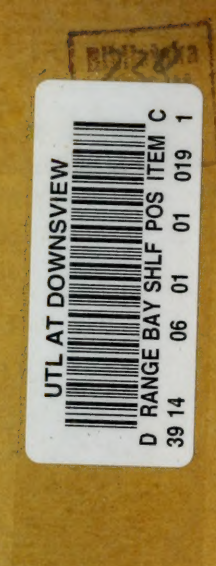
51. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band I, 3. Aufl. geb. M. 10,75.

52. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band II, 2. Aufl. geb. M. 12,75.

53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band III, geb. M. 12,75.

54. Istel, Dr. Edg., Das Buch der Oper. 430 Seiten, geb. M. 10,75.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 06 01 01 019 1